VITTORE BRANCA

IL CANTARE TRECENTESCO E IL BOCCACCIO DEL FILOSTRATO E DEL TESEIDA

FIRENZE
G. C. SANSONI - EDITORE
1936-XIV

STUDI

DI LETTERE STORIA E FILOSOFIA

PUBBLICATI DALLA

R. SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA

IX.

VITTORE BRANCA

IL CANTARE TRECENTESCO E IL BOCCACCIO DEL FILOSTRATO E DEL TESEIDA

FIRENZE
G. C. SANSONI - EDITORE
1936-XIV

NOTA

Un problema iniziale, esterno e banale, la cui trattazione però è di una necessità assoluta per chi si ponga a studiare il cantare trecentesco *è il determinare quali composizioni possano rientrare sotto questa denominazione.*

Non è cantare ogni composizione trecentesca in ottava rima, di carattere narrativo: questo criterio, troppo empirico ed esteriore, ha portato a deviazioni e ad errori. Per poter essere chiamata cantare, la composizione deve non solo essere in ottava rima (forma stereotipata e tradizionale del cantare), ma avere i caratteri distintivi di una narrazione che era recitata in piazza, in un cerchio di gente borghese e popolana, che ascoltava per divertirsi e svagarsi.

La determinazione « trecentesco », importa più difficoltà. Si sa che la data dei cantari è quanto mai dubbia e determinabile solo, con approssimazione, attraverso elementi non sempre decisivi. Mi sono attenuto perciò, in generale, all'opinione degli studiosi che per primi li hanno esaminati; specialmente quando gli studiosi erano il D'Ancona, il Rajna, il Crescini, il Wesselofsky; lo Zambrini [1] *pure mi è stato di grande utilità, per quanto qualche volta mi sia allontanato dalla sua opinione.*

L'esame poi dei singoli cantari dal lato stilistico e dei motivi poetici, mi ha guidato in questa determinazione, confermandomi in certe opinioni troppo debolmente fondate su elementi esterni. Se si accetta infatti la parola « trecentesco » non con un estremo rigore di data, si può notare uno stacco netto tra il cantare del '300 e quello del '400.

[1] *Zambrini,* Le opere volgari a stampa dei sec. XIII e XIV. *Bologna (1884) e supplemento del Morpurgo.*

In questo l'elemento favoloso, il cavalleresco, l'avventuroso, che hanno tanta vita in quello, muoiono e si stritolano in un tono loico e saputo; il meccanicismo domina completamente ogni avventura ; lo spirito del canterino non riesce più a incantarsi, a perdersi nel fiabesco, ma lo sente come tema obbligato. Il cantare continua a sopravvivere vuoto, quasi sempre, di ogni significato poetico. Si ha così quella letteratura pseudo-popolare del '400, che il Rajna diceva non aver cuore di chiamar popolare, ma piuttosto « la letteratura della fame ».

*Fissati questi due punti, mi sono trovato a dover escludere, dopo un esame minuto, certe opere che sono citate come cantari trecenteschi : così l'*Orlando *pubblicato dall'Hubscher ;* [1] *e la* storia del Duca d'Angiò *assegnata al '300, non si capisce con quale ragione, dallo Zambrini ; concordo invece coll'editore, il Mussafia, a ritenerla del '400 e forse dei primi dei '500. La storia di Uberto, poi, per es., è stata citata fra i cantari, forse perchè in ottava rima ; di cantare non ha nulla, nel suo carattere essenziale di sfogo lirico ; l'estrema rarità della stampa (esiste, credo, solo nella Marciana) ha fatto ripetere a tutti l'errore del primo esaminatore.*

Escludo pure dallo studio i cantari storici, che tuttavia ho esaminato ; per il loro carattere si staccano dalla tradizione canterina ; e non possono averne i caratteri intimi, perchè è eliminato l'elemento fantastico. Sono cronache fredde e aride; hanno tuttavia i caratteri più esterni dei cantari. Questo ci mostra la forza di questa tradizione. Bisogna ricordare anche ch'essi sorsero solo al tempo del Pucci ; anzi, egli, forse, fu il primo ad usare questo genere di poemetto.

Fatta questa determinazione attorno ai cantari trecenteschi, *ho rinunziato a ogni vano tentativo di ordinarli cronologicamente. Oltre che impossibile, questo esula dal carattere del saggio, che ne vuole esaminare le questioni generali e i motivi stilistici e poetici.*

[1] « Orlando » *herausgegeben von Hubscher. Marburg 1887. Non è ammissibile fosse recitato sulle piazze, formato come è di 61 cantari; le ottave iniziali, come intuì il Raina, sono un'aggiunta posticcia. Non è trecentesco; la data del 1384 (II C. 20) non ha valore (v.* Rajna, Propugnatore, *II; l'articolo in* Romania, *IV non infirma gli argomenti precedenti). L'esame dello stile conferma pienamente il carattere quattrocentesco.*

Sarebbe poco utile per questo studio l'esaminarli con divisioni cronologiche ; il carattere eminentemente conservativo della poesia popolare, rende vano ogni tentativo di vedere in essi un progresso e un mutamento per tutto il trecento. La stessa scuola storica italiana, così acuta in questo campo, assegnava ogni cantare che veniva alla luce, al Pucci, del quale se ne conoscevano alcuni ; i caratteri erano gli stessi ; ma fu provato poi che non potevano essere tutti del Pucci. Questo fatto conferma l'identità fondamentale dei caratteri più significativi in tutti i cantari del '300. Del resto già il Rajna intuì, sia pure con un'osservazione di sfuggita, questa stretta somiglianza dei caratteri di tutti i cantari trecenteschi ; e inclinò ad affermare la impossibilità, quasi assoluta, di distinguerli per caratteristiche particolari. [1] *Le sue osservazioni furono riprese dal Medin e dal Levi, senza dar loro la dovuta importanza.*

Tenendo presente questo carattere, l'esame dei cantari riuscirà più facile e più proficuo.

Esso non dovrà impastoiarsi in questioni cronologiche ; tuttavia qualche mutamento che si può cogliere tra i più antichi e i più recenti cantari, verrà messo in rilievo di volta in volta.

[1] *V. Raina,* Il cantare dei cantari ecc., *in Zeitsch. fur Rom. Phil.* (*II, paggine 220 e seg.*).

INTRODUZIONE.

Problemi generali sui cantari trecenteschi.

V'è una graziosa xilografia in una stampa della Marciana, che rappresenta una folla commossa, seduta attorno ad un canterino, che accompagna con la viola la sua narrazione. L'espressione dei visi degli ascoltatori, ritratta con sobrio verismo, esprime l'incanto di chi è tutto rapito nella narrazione, e la rivive dentro di sè. La stessa commossa attenzione di folle composte da persone delle più svariate condizioni sociali rivive nei due disegni riportati dal Levi. È un motivo che si ripete con rara efficacia in tutto un complesso di antiche stampe: esse, dopo tanti anni dal culmine della fortuna del cantare, ce ne conservano una preziosa e chiara testimonianza.

Poichè il cantare nelle sue più svariate forme, signoreggiò, e percorse le piazze di quasi tutta l'Italia, per più di duecento anni, dalla metà del secolo XIII, tra l'entusiasmo e il favore che non si limitava al popolo; e dovette rappresentare nella vita spirituale e nell'educazione artistica del popolo, un elemento che si è inclini a trascurare troppo.

La forma del cantare sorse, forse, dai racconti cavallereschi e devoti, seguiti con tanta passione nelle più diverse classi sociali, e dai canti giullareschi, che regnavano sulle piazze; mentre svariati motivi e diversa materia, di origine francese, venivano ad inserirsi, nel sorgere di questa nuova forma narrativa, specialmente attraverso elementi ritmici e musicali.

Questo ci può spiegare anche la ricchezza di toni, la varietà di sfumature, la complessità di motivi del cantare.

Esso si svolse a poco a poco, dalla metà del secolo XIII, fino a raggiungere la pienezza di vita nella seconda metà del '300. Il trasformarsi, proprio in questo periodo, dell'antica leggenda spirituale e ascetica, in nuove forme che tendono al romanzo e alla novella, e mirano al diletto profano, [1] favorì il sorgere del cantare da queste svariate tradizioni; e fu più facile il fondersi armonico di tutti questi elementi in una nuova forma. [2]

Essa veniva incontro a un bisogno vivissimo dell'animo del popolo; alla sua sete di fantasticare, di distrarsi dalla monotonia della vita di ogni giorno, di crearsi un mondo ideale dove far vivere tutto ciò che vagheggiava e accarezzava colla fantasia. [3]

La leggenda cavalleresca, quella religiosa, le stesse laudi, nelle forme tendenti al narrativo, sorgono e si adattano a questo bisogno: [4] il cantare coglie e fonde in sè i loro elementi più consoni al sentire del popolo (l'avventuroso, l'elemento musicale, il ritmico, il fantastico) e riesce a imporsi al favore popolare. La sua stessa forma esteriore più nobile e più disciplinata nell'ottava, pare meglio adeguarsi all'affinamento del gusto, della cultura, e del sentire della Toscana nel pieno Trecento.

Tuttavia oggi noi non possiamo determinare con relativa sicurezza le sue vere origini; e seguire il suo primo svolgimento;

[1] V. D'Ancona, Prefaz. a *La leggenda di Vergogna*, Bologna, 1869; v. anche Graf, *Il tramonto delle leggende*, in *Vita Ital. del '300*.

[2] Questo fondersi di motivi della leggenda ascetica col tono cavalleresco e avventuroso dei cantari è chiaro in alcuni di essi (v. quello di S. Giovanni Boccadoro, di Vergogna, ecc.).

[3] Questo bisogno, sentitissimo dall'animo popolare, portò, nel giro di due secoli alla formazione di tradizioni simili a quella dei nostri cantari in Ispagna, Francia, Inghilterra, Germania; mentre fenomeni simili, in età simili, si possono cogliere anche nelle civiltà classiche. Particolarmente significative a questo proposito sono l'espressioni:

.... per darvi diletto chiaramente
di novità, cercando vo' le carte,
e quel che piace a me vi manifesto.

(*Gismirante*, II, 2).

e quella simile del « *Bel Gherardino* » (II, 3), che mentre ci rivelano lo scopo che si prefiggeva il canterino, c' illuminano anche sul modo col quale rimaneggiavano le leggende (v. anche Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano ecc.*, « Suppl. n. 16 al *G. S. d. Lett. It.*, pp. 22 e sgg. »).

[4] V. Magnanelli, *Canti narrativi e religiosi ecc.* Roma, 1909. (Introduz.).

abbiamo solo qualche povero documento [1] che attesta l'esistenza e il favore che lo circondava. Invece, forse, di fronte ai resti di questa lunga e gloriosa tradizione poetica, ci domandiamo come sia stato possibile tanto favore e una fortuna così diffusa, ad una forma spesso così povera di poesia, così meccanica e pedestre.

Ma noi non possiamo più sentire la pienezza della vita poetica dei cantari, perchè ce ne manca un fattore essenziale: l'elemento musicale, che si doveva fondere in mirabile armonia coi sentimenti dominanti l'azione, costituendo una vita unica con essa. Questa vita, naturalmente, si affievolisce e tende a spegnersi, quando viene a mancare un elemento, il più tenue, il più vago, il più delicato. Tanta doveva esser l'importanza dell'elemento musicale nella vita del cantare, che nell'impressione della fantasia popolare, esso dovette a poco a poco quasi sopraffare l'elemento narrativo: finì ad esser visto quasi come l'elemento essenziale del cantare. E così nacque questa denominazione che « per l'affinità evidente tra il verbo alla forma infinitiva ed il sostantivo, dimostra che questo deriva da quello; e che nel dare un nome a cotesti racconti ritmati, il suono e la musica hanno prevalso sulla più semplice e meno armoniosa espressione vocale ». [2]

Si può, dopo queste considerazioni, comprendere meglio il valore dell'affermazione della popolarità della poesia canterina, ed il suo significato. Negata dalla scuola storica che definiva la poesia popolare attraverso caratteri esterni (collettività di

[1] V. Levi, *op. cit.*, p. 5 e sgg., e Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Firenze, 1933, p. 4 e sgg.

[2] Ugolini, *op. cit.* Anche, del resto, nel *Cantare dei cantari* (che si potrebbe chiamare « il manuale del perfetto canterino ») vi sono espressioni significative a questo riguardo; all'ottava 57, il canterino parlando delle storie che può narrare, dice « e a ciascuna suo canto darone ». Il Rajna giustamente osservò, che di qui risulta che queste recitazioni erano anche regolate da una melodia, che i valenti si studiavano di variare per ogni composizione, e cercavano accomodata all' indole del soggetto. Anche nel frammento casanatese dei « *Fatti di Cesare* » il canterino dice che egli *cantando* ha esposto tutto ciò che si sa della vittoria di Cesare (IV, 2); e quello del *Lancilotto* esclama « cantar non vi vo' più ecc. ». A questi argomenti si possono aggiungere quelli del Levi, cioè la raffigurazione dei cantastorie (nel Palazzo Ducale) col violino; e il famoso luogo del Passavanti (*Lo specchio della vera penitenza*, Firenze, 1863, p. 283); essi ci mostrano che al canto si aggiungeva anche un accompagnamento strumentale.

origine, trasmissione orale, impersonalità, caratteri atecnici, asintetici, astorici, ecc.) viene ora riaffermata, con pienezza di significato, dalla definizione del Croce. Egli, negando il valore di una distinzione basata su elementi estrinseci, si sforza di cogliere il carattere interiore e fondamentale della poesia popolare. E poichè la distinzione è solo lecita psicologicamente, definisce poesia popolare, quella che « esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sè, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero ». [1]

In questa definizione, rientra, mi pare, il cantare, proprio per le sue caratteristiche più intime e più generali, che ci rivelano l'elementarità del processo psicologico presupposto. L'agire dei suoi personaggi è immediato, senza alcun travaglio interiore: il fantastico e il fiabesco (in funzione dei quali, vedremo, vivono quasi tutti i motivi) sono atteggiamenti spirituali, che, per destare una commozione poetica, presumono, meno d'ogni altro, grandi travagli di pensiero e di passione.

Segno dell'elementarità dell'atteggiamento spirituale da cui nasce, è anche l'unione costante coll'elemento musicale; questa (che non s'incontra di solito nella poesia d'arte) è una caratteristica della poesia popolare non esteriore, ma intima, derivando dalla semplicità stessa di questo atteggiamento psicologico presupposto. [2]

Questa popolarità della poesia del cantare, ci spiega anche il suo carattere eminentemente conservativo, e, in parte, come si venne formando la sua tradizione.

Si riesce meglio, dopo questa osservazione ad esaminare e a comprendere il valore del tono di religiosità, che v'è in questa tradizione, e che tanto preoccupò gli studiosi. Il tono è sempre di un rispetto devoto e profondo; tende spesso, coll'invocazioni iniziali, colle chiuse moraleggianti, colle osservazioni nel racconto, a fingere un intento religioso che il cantare dovrebbe assolvere, come suo cómpito precipuo. In con-

[1] B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte,* Bari, 1933.

[2] Santoli, *Nuove questioni di poesia popolare,* in *Pallante,* fasc. V, e Croce, *op. cit.,* p. 11.

trasto v'è la sensualità che spesso affiora, e tende a degenerare qualche volta in lubricità; e, un vezzo di provocare l'intervento divino in casi equivoci, che ne fanno sorridere con poco rispetto. [1]

Malgrado l'evoluzione che abbiamo notato nelle leggende, il popolo rimaneva, anche nel pieno Trecento, più religioso di quel che si creda. Era spesso una religiosità che si accontentava troppo delle forme esterne, e non investiva tutte l'espressioni della vita; ma esisteva ancora un geloso attaccamento alla religione, che non poteva essere trascurato dai canterini. Così il tono religioso rimase al cantare, quasi come un'etichetta che gli acquistasse maggior favore presso il popolo; soddisfaceva al sentimento religioso ancor vivo, creava un passaggio, e una continuità tra forme antiche (leggende ascetiche e laudi) e nuove, soffocando facilmente le deboli malinconie e i possibili scrupoli. Forse questa religiosità deriva anche da una tradizione difficile a ricostruirsi; il cantare, già diffuso alla metà del Duecento, e seguito con tanta passione in Umbria, dovette certo subire, nel sorgere, l'influsso potente dell'impeto mistico-religioso, che dominò quel periodo; [2] e ne conservò traccia molto a lungo, per il suo carattere popolare, eminentemente conservativo.

Ma, nel cantare trecentesco, la religione se vive, vive in quanto elemento favoloso.

È, nei suoi svariati toni, un motivo del fiabesco; e delle sue espressioni e del suo valore si coglie essenzialmente quello che può incantare, e che è favoloso; e si esprime accentuandolo in questo senso. Le penitenze di S. Giovanni Boccadoro si esagerano e si inaspriscono fino al grottesco: il pudore ascetico di Camilla a poco a poco degenera in un meccanismo per creare nuove avventure favolose; e Dio, Maria ed i Santi, pare non

[1] V. il cantare della *Reina d'Oriente* (III); della *La Bella Camilla* (VIII), ecc. Questo motivo del mutamento miracoloso del sesso, ricorda l'episodio di Ricciardetto. Se il tono malizioso e sboccato, « da soldato conquistatore », di Ricciardetto fa sentire il nuovo atteggiamento spirituale, « la mollezza istintiva, candida, appassionata della donzella », ricorda il tono in cui è tenuta la sensualità in questi episodi, nei cantari.

[2] V. Levi, *op. cit.*, pp. 5 e sgg., e Ugolini, *op. cit.*, pp. 10 e sgg.

esistano che per fare miracoli, e rendere così più meraviglioso il mondo dei cantari. Tutto questo, però, è sentito con una vera ammirazione, non priva di rispetto, che allontana quel tono di « enorme scherzo », che, per esempio, investe, nel *Morgante*, la serie continua e sbalorditiva dei miracoli.

Dopo queste determinazioni su qualche carattere generale del cantare, possiamo meglio tentare di scoprire chi erano *i canterini.* [1]

Anche su questo particolare, come su tutte le questioni capitali attorno ai cantari, regna un mistero difficile a penetrare; ignoriamo gli autori di tutti i cantari, se ne escludiamo il Pucci e Piero da Siena, del quale ben poco si può dire oltre il nome.

Possiamo però tentare di determinare il carattere più generale della loro personalità artistica. La loro commozione poetica nasce, come vedremo, proprio nelle situazioni e nei modi caratteristici alla vita psicologica popolare (linearità secca dell'azione, incanto davanti al favoloso, amore al mondo signorile, ecc.); i canterini sono, nell'intimo del loro animo, molto vicini al gusto, all' elementarità di pensiero e di sentimento del popolo.

Ma se ne elevano, nell'espressione di questi sentimenti, al di sopra; hanno, pure in questa vicinanza al sentire popolare, una maggior sensibilità, un'educazione più raffinata del sentimento, una maggior formazione culturale. Appartengono, per tutte queste caratteristiche, ai poeti che sorgono dal popolo, per farsi interpreti del suo sentire; e lo riescono ad esprimere per queste doti superiori, che si rivelano appunto in questa loro facoltà.

Tale fu, sotto molti aspetti, il Pucci; e, per molti caratteri, i canterini dovettero essere vicini al simpatico banditore; l'errore stesso della scuola storica, conferma questa ipotesi.

Per questo, nella loro opera, si colgono spesso motivi colti derivati da forme di poesia d'arte, ma rivissuti con spirito popolare; e note che riproducono caratteristiche tipiche della

[1] Per *canterino*, in tutto lo studio, s' intende, lo scrittore del cantare, non il giullare che ripeteva composizioni altrui.

poesia popolare, anche in meccanismi esterni. Risuonano, per questo, come vedremo, toni Stilnovistici e danteschi, e d'altra parte, per esempio, si stabiliscono canoni rigidi di espressione, per le situazioni che si ripetono più di frequente (sfilate di cavalieri, duelli, battaglie, vanti); come avviene nella tradizione popolare degli stornelli, delle canzoni, delle laudi. E il canone non si limita a somiglianze di lingua e di stile sia pure strette; ma versi identici vengono ripetuti, per situazioni simili, nello stesso cantare, [1] e anche in cantari diversi. [2]

Il carattere popolare della poesia dei cantari, e il tipo di formazione intellettuale, culturale e artistica dei canterini, e della loro vita psicologica, si comprendono meglio, e acquistano nuovo rilievo se consideriamo quanto è arcaica l'atmosfera in cui vive il mondo dei cantari, rispetto alla maturità di esperienze che sentiamo nella vita artistica del pieno Trecento.

È già fiorita l'opera dei nostri Tre Grandi, e si prepara l'umanesimo; eppure ci pare di essere, specie per l'elemento psicologico, di fronte a un mondo creato da fantasie nettamente medioevali; ci ricordiamo del tono pauroso, pieno di azioni diaboliche e di note favolose, di certe cronache e di certe narrazioni fantastiche del primo Duecento. E la stessa fantasia morbosa, si rivela nella scelta dei meccanismi, e degli elementi bruti, per creare l'azione; gl'interventi diabolici a ogni passo, la violenza signora di ogni diritto, la raffigurazione della donna, l'atteggiamento stesso della fantasia che sente ogni motivo in funzione del fiabesco, mentre ci svelano caratteristiche generali della psicologia popolare, portano l'impronta inconfondibile di un sentire medioevale.

Le correnti di pensiero e di cultura infatti, influiscono con grande lentezza sulla poesia popolare; molto spesso si trovano

[1]
Ben credo che ci l'agia afaturato;
ma se di lei non faccio vendetta
giammai non porterò corona in testa.
(*Cantare di Florio*, ott. 28 e 63).

[2] « In fino a mezzogiorno à cavalcato » (*Gibello*, I, 3, e *Pulzella Gaia*, 62); « E quando venne su l'alba del giorno » (*Reina d'Oriente*, III, 36; *Bel Gherardino*, I, 10; *Liombruno*, I, 26); « Chi si vantava di bella mogliere » (*Liombruno*, I, 41; *Madonna Elena*, 10).

ancora vivi in essa, motivi e toni, che ormai sono atteggiamenti superati dalla cultura e dalla poesia d'arte; e questo mutarsi lento e quasi inavvertito delle sue caratteristiche psicologiche, si lega, del resto, intimamente col suo carattere eminentemente conservativo.

Questa caratteristica, unendosi armonicamente con la elementarità, che è il presupposto psicologico della poesia popolare, ha un profondo valore per questo studio. Poichè l'atmosfera unitaria creata dal fiabesco, il vivere degli altri motivi in funzione di esso, l'abbandonarsi del canterino e il suo incantarsi, quasi lirico, in questo motivo, ci appaiono l'espressioni più immediate e più genuine dell'atteggiamento generale e dominante dello spirito dei canterini, caratterizzato dalle osservazioni fatte or ora. Riesce così più comprensibile l'unità poetica in cui, vedremo, rientrano tutti gli altri motivi dei cantari.

Questo tono generale pare leghi idealmente, tutti i cantari migliori; essi, essendo stati creati e vissuti poeticamente nello stesso atteggiamento spirituale, e nella stessa visione fantastica, costituiscono come una rigogliosa fioritura di poesia, varia e diversa, ma vivente in una stessa atmosfera psicologica e spirituale. Ogni cantare accentua qualche carattere, e ne smorza altri; ma resta sempre fedele a quelli fondamentali e tipici, gli unici che potessero nascere e vivere, in un simile e costante atteggiamento fantastico.

Viste così, le possibilità dello studio si allargano e acquistano un significato nuovo; non si considerano solo singole espressioni più o meno povere di poesie, di singoli canterini. Si tenta di rivivere e di sentire, dall'interno, la situazione psicologica che crea l'atteggiamento fantastico costante in tutti i cantari: e di vedere come, perciò, si adeguino a questo atteggiamento, e ne derivino, tutti gli svariati motivi poetici dei cantari.

Così cercherò di condurre lo studio, pur non forzando il particolare nel generale. Solo, del resto, così, è possibile studiare il cantare trecentesco; specie ove questo studio sia fatto coll'intento di stabilire poi l'influenza di questo mondo poetico del cantare, sulla formazione artistica del Boccaccio del *Teseida* e del *Filostrato*.

È naturale però, che in uno studio così condotto, non si possa giungere sempre a una esatta valutazione estetica dei cantari; l'esame di essi, condotto come studio preliminare all'esame delle loro influenze sul Boccaccio, dovrà necessariamente fissare l'attenzione sui cantari migliori, e cogliere e rilevare i motivi più vivi e più riusciti; solo questi poterono impressionare il Boccaccio e influire sulla sua formazione artistica.

L'esame di tutta la parte negativa dell'arte del cantare, sarebbe poco utile.

Non deve nascere, quindi, il sospetto di una insensibilità a tutto ciò che vi è di rigido, di meccanico, di ripetuto. Cercherò tuttavia, quando se ne presenti l'occasione, di indicare brevemente le note più pesanti e più pedestri. Del resto il giudizio complessivo sui cantari del Trecento, anche se riuscirà, per le ragioni esposte, un poco troppo favorevole, non sarà privo di utilità; essi, confusi coi cantari del Quattrocento, sono di solito accomunati nel biasimo giusto che pesa su di questi. Il mettere in rilievo gli elementi vivi, i momenti di poesia, il tentare di comprendere la situazione di spirito da cui nascono i vari motivi, contribuirà a riscattarli dal biasimo che se è assoluto, è ingiusto.

I MOTIVI POETICI DEI CANTARI.

Il mondo dei cantari presenta una fisionomia nuova e strana, rispetto a quella della letteratura del Trecento. V'è un modo diverso di sentire e di vivere l'azione; e ad esso si adeguano, con altrettanta novità, la lingua e lo stile, creati per questa particolare situazione artistica, al di fuori della quale perderebbero ogni vita. La ricerca dello scrittore mira al complicato, al romanzesco, allo sviluppo di una azione complessa, varia, molteplice; e il particolare abito mentale col quale è sentita l'azione, crea il linguaggio e lo stile, armonici con questo sentire. Così l'esasperato bisogno di una azione continua ed incalzante, non resta un pesante accumularsi di fatti, o una semplice tendenza di animi popolari pieni di curiosità; ma è l'espressione artistica di un modo particolare di sentire e di vivere la loro visione poetica.

Da questa particolare situazione di spirito nascono la linearità e la secchezza d'espressione, caratteristiche dei cantari, che vivono in intima armonia colla rapidità dell'azione. [1] Ecco una caccia favolosa di quattro animali che escono uno dall'altro:

> « io non vo' che mi sfughi il passerotto
> e parte che face la ragion chiara »:
> per la bocca gli uscì l'uccel di botto.
> « Oimè lasso » disse Gismirante
> « Chè 'l mio sapere non vale un bisante »

[1] Questo carattere è sempre stato considerato come una prova della incapacità e del primitivismo rozzo dei canterini; o come un derivato da imposizioni esteriori del gusto della folla.

La lepre gittò via il cavaliere
vedendo il passerotto volar via....
Ed eccoti venir quello sparviere
che quel baron da' primi isciolto avea
e prese il passerotto vivo e sano,
a Gismirante sì lo mise in mano.

(*Gismirante*, II, 42, 43);

e il cavaliere benefica gli animali che poi lo aiuteranno:

.... vide da l'un lato
un drago ed un grifon con forza molta
che s'azzuffaro; ed e' si fe' campione
e liberollo, e uccise il dragone.

Po' cavalcava il damigel selvaggio;
fuglisi innanzi un'aguiglia parata
incominciogli a fare grande oltraggio
però che fortemente era affamata.
El damigel, come discreto e saggio,
di groppa al suo cavallo ebbe levata
un gran pezzo di carne e sì gliel diede.
Ella si parte e mai non la rivede.

Poi cavalcando il damigel pregiato
per quella selva dove dovea andare,
trovò uno isparvier, ch'era allacciato
ad una siepe e non potie volare.
Ed e', come gentile, fu smontato
e sviluppollo e po' il lasciò andare.
E l'aguiglia e 'l grifone e lo sparviere
eran per arte posti in tal maniere.

(*Gismirante*, I, 17 e sgg.).

Lo scrittore vede nella fantasia l'azione che si svolge rapida; e segue ogni movimento con una parola piena di agilità e di pronta rispondenza. Questa rapidità d'espressione dà il senso del succedersi fantasmagorico di azioni prodigiose; e riesce quindi a conferire leggerezza all'inseguirsi rapidissimo di questi animali; così anche in una caccia col falco:

Nell'aria in quello si vide un falcone
che giù discese e un'oca feria

e la inseguì in verso un'acqua chiara;
e 'l falcon scese e l'oca tornò in aria,

e un falcon era in alto montato,
e giunse a lei e fedilla nel petto.
(*Bella Camilla*, V, 8-9).

Il ritmo della lettura si affretta; la fine dell'ottava scivola nella seguente, e d'un tratto si sovrappone un nuovo ritmo, che dà il senso dell'intervento del nuovo falco; il quarto verso, spezzato e ripreso con una nuova intonazione ritmica, fa sentire il piombare del rapace, e l'agile scivolata della preda che si libera. Questa stessa maniera di esprimersi, conferisce un tono fiabesco al succedersi delle azioni; una segue l'altra, le conseguenze le cause, senza alcun rapporto di temporalità. [1]

Questo desiderio del canterino di affrettare, fino al favoloso, l'azione, anima i personaggi, e dà vita ad ottave rapidissime. Donna Berta offesa

fra suo cuor disse: «io ne farò vendetta».
Subitamente a caval fu montata,
ed a Roma n'andò con molta fretta,
ed allo imperator fu appresentata
e tutta la novella gli ebbe detta
dicendo: «La tua figlia è ancor pulcella,
e femmina è lo sposo sì com'ella».
(*Reina d'Oriente*, III, 25).

L'affanno d'ira e di maligna vendetta, si sente vivissimo nel precipitare dell'azione; l'effetto segue senza intervallo il pensiero di agire; gli atti si affollano disordinati e rapidi nei versi ripresi, che rotolano affannosamente fino al respiro ampio degli ultimi due; l'astio represso si è sfogato finalmente!

E questo stile si adegua mirabilmente ai personaggi semplici, puerili, ingenui, che non fanno precedere il loro agire da alcun travaglio psicologico: alle loro figure pupazzettate, di fiaba:

Tre cavalier di schiera si partia;
messer Galvano trassono a ferire;

[1] Questa è una caratteristica della poesia popolare; si ricordino per es. le strofe iniziali della canzone di guerra *Il testamento del capitano*.

primo, secondo, terzo, lo feria;
con mortal pena lui li fè morire.
(*Pulzella Gaia*, II, 68).

La rapidità, l'immediatezza dell'espressione, riescono anche a farci sentire, concomitanti e subitanee, le svariatissime risonanze che un avvenimento ha nei vari personaggi; proprio come accade in certe situazioni. Ecco lo sposalizio di Camilla, creduta uomo:

e 'l notaio disse: « vuola tu, donzello? »
Ed e' disse di sì, dielle l'anello.

E 'l re gridò: « Quell'elmo gli cavate;
io vo' vedere il baron che è mio figlio ».
Poco ebbe meno a scoppiar le curate
quando conobbe ch'era il suo famiglio;
Cambragia bella fra le genti armate
venne e abbracciò quel fresco giglio:
Biancaviola, se 'l libro non erra,
vedendol, cadde tramortita in terra.
(*Bella Camilla*, VI, 47-48).

I sentimenti diversi dei quattro, sono appena accennati; riescono, anche in paratassi come sono, a fondersi in un'impressione sintetica, complessa, della scena, per questa rapidità espressiva, immediata.

La semplicità stessa dell'espressione riesce, al di fuori di qualunque schema, o motivo, a creare qualche volta immagini di una certa forza poetica; nella notte, quella dei guerrieri di Febus veglianti nel bosco, è fissata in due versi semplicissimi, eppure non privi di una certa efficacia:

stetter cogli elmi in sulle barbe
infin che l'altro giorno chiaro apparbe;

e la Reina d'Oriente, accusata dal Papa, d'eresia:

Quando con lui fu sola alza li panni:
una camicia di setole mostra
e dice: « Padre Santo, quindici anni
fatto ho, con questa, col Nimico giostra »
Poi mostrò un ferro in sulle carni cinto,
laonde il Papa disse: « Tu m'hai vinto ».
(*Reina d'Oriente*, I, 34).

La semplicità d'espressione accompagna l'ingenuità della scena e degli atti rappresentati; v'è una disadorna povertà di mezzi, che ricorda i pittori primitivi, o le figurazioni francescane; di esse, la scena, ha la delicatezza, anche nella concezione. [1] Attraverso queste particolari sfumature del valore di questo stile, si chiarisce il suo significato poetico più generale.

E consiste nel continuo senso di distanza, che ne deriva all'azione, e nell'accordo intimo con l'atmosfera poetica generale del cantare, fiabesca, remota da ogni realtà troppo umana.

A questo mira anche l'accumularsi continuo delle azioni, l'intrecciarsi delle avventure più strane.

Non è di un mondo umano, questo incessante scorrere delle azioni l'una nell'altra, questo continuo succedersi di ostacoli che dopo un attimo non esistono più, questo svanire d'immense distanze di tempo e di spazio, superate con la rapidità della fantasia. È come un'atmosfera, magica, turbinosa, in cui si agitano e sono agitati, per incanto, dame e cavalieri. Questo modo particolare di sentire l'azione, armonizzandosi, in virtù di questo stile, con l'atmosfera favolosa del cantare, ne diventa un elemento vivo e poetico.

* * *

Intendiamo meglio, dopo queste osservazioni, il significato dell'assenza di ogni travaglio psicologico dal mondo dei cantari.

Esso vive tutto immerso in un'atmosfera fiabesca, che è la vita intima di ogni motivo; l'indagine psicologica, col suo travaglio assiduo, sarebbe un elemento troppo risolutamente umano, che s' inserirebbe in questo mondo astratto. L' agire

[1] Lo stile e il linguaggio dei cantari non hanno certo sempre questa vivezza; si appesantiscono, diventano goffi e sgraziati nei cantari peggiori. Quando l'azione è sentita solo come un peso che bisogna tirare innanzi per mezzo di meccanismi, allora anche lo stile si aggrava di una corrispondente pesantezza e meccanicità; questo accade quasi sempre, quando viene meno l' ispirazione generale che deriva dall'amore al meraviglioso. Allora l' incertezza sintattica, la scorrettezza pesante del periodo, l' imprecisione della espressione (che già si possono cogliere anche nei cantari migliori), dominano e appesantiscono la narrazione. Sembra che l'attenzione del canterino sia solo preoccupata a fare il verso e l'ottava, senza badare a contorsioni sintattiche, a espressioni che non riescono ad avere un significato comprensibile, forse neanche per il canterino.

degli eroi, non sarebbe più quello di essere superiori, che non possono essere turbati dal contingente umano; (così li vuole il canterino); anch'essi scenderebbero al livello degli uomini, del loro affannarsi, del loro soffrire. Lo stile stesso, per i caratteri che abbiamo rilevato, non riuscirebbe ad adeguarsi all'espressione di un motivo psicologico. Tutto questo sarà più chiaro dopo l'esame di qualcuna delle situazioni più notevoli che crea questo modo particolare di sentire l'azione; la mancanza dell'espressione di ogni fattore psicologico, si rileverà elemento positivo, non negativo, nella vita artistica del cantare. [1]

L'amore, non è sentito come motivo poetico per se stesso, o come pretesto a creare situazioni psicologiche ricche di poesia; questo intento esula del tutto dallo stesso modo di rappresentare l'innamoramento, che è sempre reso come un colpo di fulmine, col minimo di parole necessarie; la dama vede il cavaliere, e d'un subito ne è presa (v. *Bel Gherardino*, I, 19; *Bella Camilla*, II, 36, IV, 45; *Febus*, III, 13 e 40, ecc.).

Questa rappresentazione del sorgere dell'amore, dà uno strano tono di fiaba a questi episodi; non è il sorgere di un affetto tra due creature umane, con tutto il suo travaglio sentimentale e psicologico; ma è l'incontro di una fata con un cavaliere predestinato, creati l'una per l'altro; incontrandosi vedono compiersi un destino. E vi vanno incontro senza un attimo di esitazione, con baldanzosa sicurezza.

Ogni sofferenza d'amore, ogni divenire, ogni perfezionarsi di questo sentimento, renderebbe troppo umane queste figure; toglierebbe loro quella rigida perfezione che costituisce parte della loro vita poetica. L'amore, perciò, in tutto il corso delle più svariate vicende, rimane eguale, come nel primo istante, non mutato da alcuna esperienza di gioia e di dolore; ed ha un valore poetico, solo per il tono, che notammo, in armonia con tutta la vita del cantare. La tendenza a creare canoni espressivi, cristallizza, nei cantari peggiori, questo motivo; di-

[1] Si è sempre fatto derivare, erroneamente, questo creduto difetto, dall' insensibilità del canterino e dall' imposizione esterna del gusto degli ascoltatori; non si riusciva quindi a cogliere il significato dello stile. Non si teneva conto della diversità dell'atteggiamento psicologico rispetto alla poesia d'arte; e non si riusciva quindi a capire la poesia dei cantari.

viene il pretesto obbligato per imbastire qualsiasi azione; e perde ogni vita poetica. (V. *Reina d'Oriente*, III e IV; *Madonna Elena*; *Febus*).

Le figure femminili non possono avere, per questa particolare rappresentazione dell'amore e dell'innamoramento, una vera vita, come personalità tutte prese da una passione. Hanno invece una vita particolare, in armonia col tono generale del cantare.

Sono figure lontane, di sogno, sfumate in una suggestiva indeterminatezza, da fiaba; vivono di una vita favolosa come le fate che incantano le fantasie dei fanciulli. Appaiono in questa atmosfera remota, e diventano, solo col loro apparire, le figure centrali. [1] La loro vita non deriva da un particolare modo di rappresentazione, ma dalla continua atmosfera fiabesca, in cui sono tenute dal canterino. Egli le accarezza coi più teneri appellativi; non le chiama e non le presenta mai con aggettivi e richiami determinati, ma sempre con le espressioni più vaghe e più appassionate, che gli suggerisce la sua fantasia popolare.

E ora ce le fa passare innanzi come fiori ideali e delicati (e allora sono: « *gigli d'orto; rose imbalconate; rose fresche e tenerelle, preziose e imbalconate; più belle che rose vermiglie; gaie come gigli; più belle che rose di spina; più belle che alcun fior di rama; più belle che peschi fioriti; d'amor granati pomi; vermiglie più che grane*, ecc. »); e lo stesso paragone naturalistico acquista un senso aereo, irreale, nell'espressione percorsa da una passione che si esalta nel continuo avvicinare, alle grazie più fini della natura, la bellezza femminile.

[1] Questa rappresentazione della donna, questo sentirla dominatrice dell'azione, e centro di tutte le aspirazioni ideali dei cavalieri, risente certo della influenza di materia e di concezioni d'origine francese. V'è lo stesso sfumare delle figure femminili in figure lontane di fate, la stessa commozione incantata nel descriverle, quasi in un sogno. Del resto un' influenza dell'epica romanzesca bretone sul cantare, deve esistere, e non sarebbe privo d' interesse lo studiarla. Sono chiare le strette relazioni tra i *lais* di *Lanval*, di *Graelent*, di *Fraisne*, e i cantari del *Bel Gherardino*, della *Pulzella Gaia*, di *Gibello*. Ma anche qualche motivo generale è molto simile; v'è lo stesso desiderio del favoloso, la stessa concezione della vita, come una serie di miracoli e di avventure, la stessa volontà di dimenticare le miserie della vita umana abbandonandosi ai sogni della fantasia. (Cfr. MARIE DE FRANCE, *Les lais*, Strasburg, 1921 e l'articolo del BEDIER, *Les lais de Marie de France*, in *Revue des Deux Mondes*, 1891).

E vicino a questi, stanno gli altri appellativi (« *dama lucente; dal chiaro visaggio; che splende più che stella mattutina; che infra l'altre lucea come una stella; donna dal viso sereno; dal viso rosato; che come il sole getta splendore; chiara stella ch'appar di mattina; che assomiglia il sol che in ciel venisse*, ecc. »), che conferiscono, con il loro senso luminoso, un'astrazione quasi angelica a queste figure; la loro bellezza non è sentita nei suoi valori materiali, plastici, lineari, ma prevalentemente come colore che incanta, come splendore di bellezza.

Attraverso questo affinamento si giunge quasi a sentire la bellezza come un dono soprannaturale (« *parea che fosse nat'en Paradiso; rassembrava un angelo divino; ella che pare in tutto un'angiolella; che pare un'angiola informata; parea di Paradiso un'agnolella; rosa angelicata*, ecc. »). Ad ogni passo ricorre un continuo pensiero al Paradiso, agli Angeli; mentre una trepidazione incantata investe ogni espressione, e uno stupore quasi mistico bisbiglia la sua ammirazione, quasi a sottolineare questi miracoli di bellezza.

È difficile esprimere la sensazione che si prova leggendo i cantari; gli appellativi, tolti dall'atmosfera in cui vivono, e per cui sono stati creati, perdono quasi tutto il loro significato e la loro vita; nei cantari seguono appassionatamente le figure femminili, e non le lasciano mai comparire, senza avvolgerle con la loro leggerezza di sogno.

Questo affinamento nel sentire la bellezza femminile, questo concepirla come una visione angelica, paradisiaca, ci fa pensare allo Stil Novo.

Della bellezza femminile e dell'amore aveva proprio questa concezione; tendeva a trascurarne ogni elemento materiale per sentire ed esprimere il senso luminoso, lo splendore e l'incanto che ne emanava; o, al massimo, coglieva degli elementi materiali, proprio il fascino del colore. [1] Un'influenza dello Stil

[1] Così per es. anche Dante; le apparizioni di Beatrice nella *Vita Nova*, sono accompagnate spesso da sfumature vaghe di colori, che sono le note meno indeterminate di queste rappresentazioni. Anzi, il pallore perlaceo (v. i versi 47 e 48 della canzone « Donne ch'avete, ecc. ») è il solo particolare che Dante ci dia della bellezza di Beatrice, la quale sfuma sempre in una suggestiva indeterminatezza. Il motivo è del resto, comune, a quasi tutto lo Stil Novo.

Novo sulla lingua, sullo stile, sulla concezione amorosa dei canterini, mi pare innegabile. Ascoltiamo Febus parlare alla donzella:

> Così andando com'ella fu giunta
> salutollo dolcemente in suo lenguaggio
> ferendolo con gli occhi, d'una punta
> d'uno isguardo che uscì di suo visaggio.
> Ed ei rispuose: « Bella ch'hai defunta
> la mia memoria, la mente, e 'l mio coraggio,
> al tuo saluto chiaro et aperto
> Cristo, mio Dio, te ne renda buon merto.
>
> Ora ch'io son venuto, chiara stella,
> contar ti voglio e dire il mio volere:
> el cor mi combatte forte e martella;
> per tue bellezze questo sire amore
> passato m'ha con sue forti quadrella
> mie armi e mie gran forze dentro al core,
> per tanti colpi da te proceduti,
> sì ch'io son morto, amor, se non m'aiuti.
>
> Ond'io ti prego, druda mia leggiadra,
> che inver di me tu non ti mostri strana,
> che 'l core in corpo mi si rompe e squadra
> per te che se' di bellezze fontana.
> El cuor furato m'hài come una ladra;
> però non m'esser del tuo amor lontana,
> che se mel dai, più car l'ho in buona fé,
> che se del mondo mi facessi re.
>
> O chiara stella che par da mattina
> del tuo parlar grande allegrezza ho;
> per lo tuo amore del mondo reina
> in molto breve tempo ti farò ».
>
> (*Febus*, V, 5 e sgg.);

e Galvano chiama la Pulzella Gaia con un ritmo popolaresco, che non può soffocare il tono stilnovistico:

> « .... o bel viso amoroso,
> voi che parete in tutto un'angiolella,
> dite chi siete, e di cui siete nata,
> voi che parete un'angiola informata! »
>
> (*Pulzella Gaia*, I, 14);

o la invoca prima di morire:

> « .... o rosa imbalconata
> poichè t'è grado, morir non mi grava.
> . . . .
> Dove sei tu, o donna delicata?
> Pure una volta veder ti vorria;
> poi di morir non mi rincresceria! »
>
> (I, 43);

e Camilla produce un effetto di beatitudine e di piena dedizione in chi la vede; Rucialdo le dice:

> « .... donna in cui regna
> ogni virtù, il mio piccolo affare
> apparecchiato sempre a vostra insegna
> io ho per servir voi, per comandare;
> nel corpo mio, quando vuol, morte vegna;
> per voi morendo, me ne penso andare
> nel paradiso con Cristo beato ».
>
> (*Bella Camilla*, VI, 4).

Lo Stil Novo, pur rivivendo colla sua lingua, col suo sentire, colle sue concezioni, rivive profondamente mutato.

Non è sentito come un motivo di poesia lirica, ma è colto e rivissuto in quello che ha di armonico coll'atmosfera generale dei cantari; è sentito in quello che ha in sè di fiabesco, d'irreale e di sovraumano; e sono accentuate e sviluppate tutte le note di questi toni.

Collo stesso atteggiamento fantastico, sono scelti e rivissuti gli appellativi e l'espressioni, che accarezzano le figure femminili; essi sono, in parte, tratti dal patrimonio comune alla poesia popolare; ma acquistano nuove sfumature per l'influenza dello Stil Novo, così sentito.

I cavalieri sentono questo valore soprannaturale della bellezza femminile; e la contemplano quasi misticamente, invocandola come una manifestazione divina:

> E cavalcando per la selva oscura
> pervenne a luoghi molt'aspri e crudeli;
> e poi pensando sopra sua ventura

ecco una damigella senza veli
gli apparve e disse: « non aver paura
ch' i' so dove tu vai, benchè lo celi;
ma tu saristi a troppo gran periglio
se tu da me non avessi consiglio ».

Ed egli udendo ciò guardava fiso
la biondissima e vaga damigella:
(a li capelli ch'aveva dietro al viso
portava d'or legata una cordella)
dicendo: « dama, angel del paradiso,
che luci più che la dīana stella,
deh! dimmi perch'i' vo', se tu lo sai
e poi ti crederò ciò che dirai ».

(*Brito*, 7-8).

Il tono fiabesco della vita di queste figure femminili, si accentua quando compaiono senza agire, in mezzo a folle, in armonia di toni colla rappresentazione delle loro caratteristiche. Allora si crea insensibilmente un'atmosfera di una lontananza rapita, sognante.

Questa reina di grande eccellenzia
era devota ed amica di Dio:
vivea casta e facea penitenzia,
segretamente e senza nessun rio:
e digiunava con gran riverenzia,
perchè del paradiso avie disio.
Ma se al mondo aveva alcun diletto
costei li volea tutti al suo cospetto:

Siccome s'eran canti di vantaggio
ed istormenti d'ogni condizione
con cento damigelle d'un paraggio
cantavan e sonavan per ragione.
Ell'eran tanto belle nel visaggio
che agnoli parean più che persone.
Questo facevan quand'ella mangiava,
quando dormia e quando si levava.

Per guardia avea l'altissima reina
mille buon cavalier pien d'ardimento,
e mille turchi, gente paladina,
ch'eran più neri che carbone spento

(*Reina d'Oriente*, I, 4 e sgg.).

La particolare vita poetica di queste espressioni, che è vita d'insieme, evita quasi sempre il pericolo di un irrigidimento, anche quando si ripetono quasi stereotipate. [1]

La loro vita non sta particolarmente in alcuna di esse, ma nell'atmosfera di sogno che creano a poco a poco, tutte insieme, e che si armonizza con l'ispirazione poetica generale del cantare. [2]

V'è nella vita di queste figure femminili, anche un motivo, apparentemente psicologico; è il *senso tragico della bellezza* che hanno tutte queste donne.

[1] La vita di questo motivo muore veramente, quando si frantuma tutta l'unità poetica del cantare; quando il favoloso diventa un motivo obbligato (v. per es. nel *Fierabraccia* e i cantari del Quattrocento).

[2] L' influenza di una forma di poesia d'arte su di una forma di poesia popolare, sarebbe apparsa inspiegabile qualche decina d'anni fa. Si concepiva lo svolgimento della poesia popolare al di fuori e indipendente da ogni forma di poesia d'arte. Non so come si sarebbero spiegati certi echi chiari della poesia dantesca, in cantari che mostrano i caratteri più spiccati della poesia popolare. Per quanto questo non riguardi direttamente la linea dello studio, mi pare utile citare alcuni passi di chiara derivazione dantesca, per provare il carattere semi-colto dei canterini, e per mostrare come nella poesia popolare penetrino toni della poesia d'arte. Della galea in preda alla tempesta, nella *Bella Camilla* si dice:

Corda non partì mai da sè quadrella
che andasse come la galea in fretta; (III, 44).

e Gherardino

ragguardando per quella pianura
di lunga vide un nobile castello
ch'era accerchiato d'altissime mura; (I, 2).

e Febus è chiamato « de cavalieri onore e lume », e parlando ai suoi guerrieri dice: « or si parrà, signor, vostro noblore »; il popolo, come massima espressione di pietà per la fine della donna del Vergiù, ricorda Francesca da Rimini; e nel Padiglione di Mambrino v'è raffigurato « Cesare armato cogli occhi grifagni » (13). Le invocazioni iniziali riproducono non di raro accenti danteschi; bastino due esempi:

« Vergine madre del tuo gratore
reina e fonte d'eterno consiglio....

La grolia di Colui che la su regna
di quaggiù penetra e risplende.... »;

pochi esempi questi, dei molti che si potrebbero citare, trascurando affatto certe costruzioni dantesche (i « subitamente » al principio di frase, per dare un tono di sorpresa) e certi puri ricorsi di linguaggio (per es. la « tenace » pece), sui quali sarebbe interessante fermarsi. In queste ripetizioni meccaniche, non si deve vedere alcun significato più profondo di quello che accennai. Il ricorrere poi dei canterini a Dante teologo, può indicarci con quale atteggiamento questi poeti semi-colti guardavano alla sua opera.

Sentono sempre questo dono divino, e lo stesso amore, con una sfumatura di melanconia; mai come fonti di gioia piena; le fanciulle giungono a considerare la bellezza, come causa di tutte le loro disgrazie e delle loro tormentose vicende.

Da questo atteggiamento sentimentale nasce la poesia di molte leggende popolari, che ci rappresentano giovanette bellissime, perseguitate per la loro bellezza da una serie continua di sventure (v. per es. le leggende e i cantari di *Vergogna*, della *Bella Camilla*, di *Madonna Elena*, di *Florio*, dell'*Appollonio*, di *Progne*, della *Reina d'Oriente*, ecc.). Questo sentimento, anche quando non è il motivo dominante, investe, in quasi tutti i cantari, la rappresentazione delle figure femminili. E Rosana impreca alla sua bellezza, come a fonte di dolore e di peccato:

> « Tu sai, Signor, che cotanta bellezza
> la qual n'hai data, m'è suta cagione
> che 'l padre mio con cotanta asprezza,
> per esser bella, contro me fallone....
>
> O vaghe donne, fanciulle e donzelle
> e tutti voi che l'avete a governo,
> non vi curate ch'elle sien sì belle
> perchè è via d'andarne allo 'nferno ».
>
> (*La leggenda di Vergogna*, pp. 53-54);

e poco prima esclama allo stesso proposito:

> « tolto m'avete ogni allegrezza e gioco:
> tolto m'avete ogni sollazzo e riso;
> parmi venire meno a poco a poco;
> d'ogni dolcezza è 'l core diviso.
> Non vo' che sia veduto in nessun loco
> o padre mio, el mio leggiadro viso »
>
> (p. 36).

Camilla nelle sue preghiere, rivela uno stesso accorato senso tragico; persino la donna del Vergiù, nel tripudio d'amore, sente una malinconia invincibile e indefinita: e i due amanti

> lacrimando allor s'accomiatarono
> ma prima cento baci si donarono;
>
> (*La donna del Vergiù*, ott. 49).

Ma queste note non vivono come un motivo psicologico; anche questo atteggiamento sentimentale è sentito per quello che ha di armonico col tono generale.

Il sentire la bellezza, da tutti bramata, come una disgrazia e un dolore, pone queste fanciulle in un piano di vita remoto, quasi favoloso; il senso del meraviglioso si accresce nel rappresentare la bellezza come causa delle avventure più straordinarie.

Le donne, anche in questo atteggiamento, assumono l'aspetto di fate benefiche perseguitate, che è così caro e così comune alla fiaba popolare.

* * *

Un irrigidimento simile, uno spogliarsi da ogni umanità, investe anche la rappresentazione della vita dei cavalieri. È naturale, però, che acquisti sfumature diverse e abbia un significato particolare. Anche il vivere e l'agire loro, è rivissuto e rappresentato nell'atteggiamento fantastico che crea il tono generale dei cantari; ma il *fiabesco* sfuma e si trasforma, insensibilmente, nel *burattinesco.*

Il canterino nell'atto stesso di fare agire i suoi eroi, li sente come pupazzetti; se ne sbarazza senza alcun indugio, appena hanno compiuto la loro parte necessaria allo svolgimento meccanico dell'azione; come marionette di cui il burattinaio si libera volentieri, gettandole da un lato. Tutti i re-padri, muoiono dopo che le loro opposizioni ai figli (nei più svariati casi) hanno creato il pretesto all'azione; e l'imperatore d'Oriente, appena ha fatto concepire alla moglie la figlia che sarà causa di tante avventure, muore, perchè esisteva solo come un personaggio necessario:

> Giacque con lei sì ch'ella ingravidone
> in quella notte come piacque a Dio....
> E poco istante, il re si fu ammalato
> e in breve si partì di questa vita
>
> (*Reina d'Oriente,* II, 22);

e il padre di Camilla, dopo aver gettato la figlia in un mare di avventure col suo desiderio incestuoso, muore anch'egli, perchè è divenuto inutile all'azione. [1]

Lo stesso tono si mantiene nell'espressione più tipica della vita di questi eroi: nelle battaglie e nei duelli; il loro agire acquista una secca rigidezza, cui si adeguano la lingua e lo stile. Ci si accorge, in queste particolari situazioni, di non essere di fronte a guerrieri, a combattenti; ma a pupazzetti che si dànno grandi colpi, a marionette che cadono una dietro l'altra, rigide, rigide, colle braccia larghe, con un buffo tonfo di legno. Nel *ballo* di Gibello contro Tarsiano:

> Un cavaliere de lo re Tarsiano
> si fece innanzi co' molto valore;
> una gross'asta e' si recò per mano,
> e ferì lo stormo con furore
> ed abbattenne cinque giù nel piano....
>
> Subitamente uno gli vien manco;
> un baccellier di quel conte vermiglio
> con una lancia grossa; il guerrier franco
> scontrò quel cavalier con gran periglio.
> Tal colpo gli donò nel lato manco
> che lo passò per tutto lo 'nteriglio,
> e morto cadde nel crudele stormo.
>
> (*Gibello*, II, 58-59);

e nel *Febus*

> El re di Norgalesse, alto guerriere
> ferì Febus e punto nol magagna;
> Febus fiere lui presto et accorto;
> levollo dalla sella e abbattel morto....
>
> A destra e a sinistra colpi dona
> versando molti cavalieri al piano.
>
> (II, 44-45);

[1] L'esempio tipico rimane quello di Ricciardo, il forte protettore di Camilla; divenuto inutile, anzi ingombrante, per un certo periodo lo si caccia tra i frati (IV, 10); quando per il torneo è opportuna ancora la sua forza di guerriero provetto, lo si fa arrivare stanco dei frati e della regola (VI, 20). È un burattino messo da parte, per un momento, e poi ripreso quando fa comodo ancora.

mentre tre scontri di Galvano sono fissati in soli quattro versi:

> Tre cavalier di schiera si partia;
> messer Galvano trassono a ferire;
> primo, secondo, terzo lo feria;
> con mortal pena lui li fe' morire.
>
> (*Pulzella Gaia*, II, 68).

La linearità dell'espressione conferisce un tono più burattinesco all'azione, dove pare basti un tocco di lancia, per abbattere i cavalieri; tanto da avere quasi l'impressione d'un gioco puerile, in cui basta toccare un soldatino perchè cadano tutti;

> Que' percosse alla prima brigata
> ch'eran dinanzi, che venian correndo,
> e col destrier che gli donò la fata
> quanti ne giugne, tutti va abbattendo;
> onde in volta sì gli mise tutti;
> e dopo questi vennon di più dotti....
>
> E 'nverso il re col buon destrier si serra
> e diegli un colpo, che cade stordito;
> e la sua gente, vedendolo in terra,
> misonsi in fuga per miglior partito.
>
> (*Gismirante*, I, 40-42).

L'effetto segue immediatamente; le lancie dei cavalieri diventano quasi bacchette magiche; e tale sembra davvero la spada della Reina d'Oriente;

> E la reina in su quella fu presta,
> e mise mano alla spada attoscata
> e diè alla 'mperatrice in sulla testa
> tal colpo, ch'ella cadde stramazzata.
>
> (*Reina d'Oriente*, I, 50).

Questo carattere burattinesco contribuisce a schizzare e a determinare il carattere di queste figure pupazzettate; e le armonizza col tono unitario del cantare, facendole vivere, come certe figure di Paolo Uccello, in funzione di un sentire fiabesco e di un tono favoloso che le circonda.

Certamente questo tono burattinesco scivola facilmente, nei cantari mediocri, in un manierismo pesante e banale; le serie complicate e strane di azioni restano senza alcun significato; venuta meno l'ispirazione che dà vita al tono generale, anche i cavalieri restano fantocci ridicoli, compassionevoli, inanimati.

Questo atteggiamento particolare della fantasia del canterino rivela la sua insensibilità al dolore, alla fatica, al terribile delle battaglie.

La stessa insensibilità appare dall'altro atteggiamento col quale sono visti e rappresentati i cavalieri; come ragazzacci che si accapigliano anche per motivi futili, e si azzuffano alla brava, senza rancore, quasi per passare il tempo. Intraprendono le imprese più rischiose con una fanciullesca baldanza, con una fresca spensieratezza che li allontana sempre più dal nostro sentimento umano, per uno favoloso, superiore. Ecco con quale indifferenza giuocano la testa, quasi per passatempo:

> In corte allo re Artù sedean davanti,
> secondo come parla la scrittura:
> incominciando da messer Troiano
> che fece un vanto con messer Galvano.
>
> Messer Troiano disse: « O compagnone
> con teco i' voglio impegnar la testa
> chi addurrà più bella cacciagione »:....
> e ciaschedun la testa s'impegnava
> chi cacciagion più bella appresentava.
>
> (*Pulzella Gaia*, I, 1-2).

E collo stesso tono il canterino narra le battaglie quasi per gioco, per chiasso, appassionandosi solo ai colpi mirabolanti, senza pensare agli effetti; e godendo, con fanciullesca ingenuità, dello spettacolo meraviglioso, senza pensar se è triste o se è lieto; egli sente il terribile solo come elemento adatto per il suo mondo favoloso, come mezzo per stupire.

Nel descrivere quindi le battaglie, i colpi mirabolanti, il sangue, la strage, si accumulano aggettivi sempre più tremendi; quanto più sono terribili, tanto più si sente la sua indifferenza, che lo porta a sottolineare, senza quasi accorgersene, note co-

miche in situazioni tragiche. I cavalieri divengono ragazzacci sempre più sfrenati e buffi, nel loro agire; Artù, al massimo dello sdegno e della grandezza regale di fronte a Mordaret, è rappresentato con una serie di sfumature grottesche:

> El re lo fiede con la lancia bassa
> e dagli un colpo per mezzo la pancia
> e l'armi tutte quante gli fracassa
> nè più nè men come fosser di stoppa.
>
> (*Lancilotto*, VI, 40);

e la disperata difesa dei fedeli della Reina d'Oriente, comincia con una sfumatura buffa:

> E quando la brigata sua s'accorse
> ch'aveva la spada sanguinosa in mano,
> misson mano alle lor, che colle pugna
> infino allor battuta avean la sugna.
>
> (*Reina d'Oriente*, II, 3);

e la risatina buffonesca affiora in mezzo a una strage che pareva aver avvinto anche il canterino:

> La battaglia era sì gravosa e dura;
> l'aria e la terra n'era intenebrata;
> ferro non vi valea nè armadura....
> chi pruova un colpo suo, per sua sventura,
> vorre' tornarne a dirne l'ambasciata!
>
> (II, 64);

o sottolinea appena ammirata, la forza di Liombruno:

> Ma pure il saracin sì fu perdente;
> arme ch'avesse non li valse *un pruno*;
> chè Liombruno nobile e possente,
> il ferro e l'asta nel cor gli caccioe;
> giù del destriero morto lo gittoe.
>
> (*Liombruno*, I, 36).

Lo stesso stile, in quel suo tono diseguale, pare nascondere sempre il sorriso del canterino, non canzonatorio, ma stupito, anche se un po' incredulo.

I colpi più favolosi e più sanguinosi vengono ad appianarsi in una naturalezza discorsiva; ogni senso di terribile svanisce, e sembra essi esistano e siano rappresentati solo per stupire, per incantare. Tale è il tono delle numerose gesta di Febus, simili fra di loro, come a quelle degli altri cavalieri:

> Nella testa el fier col pugno chiuso
> .... e sua gran testa ruppe in quattro parti
> gli occhi gian qua, e là gia le cervella.
> Allor e' suoi compagni, tutti sparti,
> fuggiro chi in qua, chi in là per tal novella.
>
> (*Febus*, IV, 31);

> Disse il gigante: « ora prova tua possa ».
> Così dicendo allor Febus l'afferra,
> tra'mbo le spalle e diegli tal percossa
> ch'un'altra volta il re percosse a terra,
> onde el viso gli ruppe e tutte l'ossa.
> Poi così gli parlò, se 'l dir non erro:
> « vassal, vassallo di poco potere,
> or lieva suso, e vattene a sedere »
>
> (IV, 58).

L'orribile e il feroce, esasperati fino al grottesco, perdono ogni orrore, e sono solo detti, non sentiti; cedono il posto al favoloso; come per esempio, anche nei versi che chiudono la descrizione della terribile Madonna Lionessa:

> Ell'era, sopra ogni altra, savia e bella
> e sempre avea seimila cavalieri
> coi quali prendea città e castella
> o per battaglia o per falsi mestieri;
> e non montava cavaliere in sella
> che non temesse dei suoi colpi fieri;
> e, se d'amor d'alcuno era richiesto,
> di botto gli facea tagliar la testa
>
> (*Madonna Lionessa*, 2).

Questa insensibilità del canterino al terribile, al sanguinoso, traspare, nel suo significato più intimo, da certe particolari espressioni che la scoprono anche al di là delle intenzioni.

Di una strage di Saraceni, fatta dai Paladini, dopo mille particolari orribili, il canterino, concludendo, dice: « e i nostri li tagliavano in fretta » (*Fierabraccia*, VII); con una espressione più appropriata a contadini che falciano, che a questo quadro di orrore e di strage.

Lo sguardo del canterino nei duelli terribili, si ferma ad osservare l'*erba fiorita*, i *bei fioretti*, l'*erbetta verde*, su cui cadono membra orribilmente recise, e cadaveri, e il sangue scorre a fiotti; o in mezzo al clangore e al corruscare di armi dell'esercito greco che si muove per portare strage a Troia, descrive questa partenza, col tono piano col quale noterebbe il fatto più banale;

> Dalle parti di Grecia veramente
> si dipartiro un *martedì mattina*
> alla 'struzion di Troia e de' Troiani.
>
> (*Cantare di Troia*, I, v. 25 e sgg.);

proprio colla stessa indifferenza colla quale Camilla racconta le sue disgrazie:

> « Figliuola sono di re e di reina;
> la madre mia, sappi, fu molto bella;
> ed ella si morì *una mattina* ».
>
> (*Bella Camilla*, VII, 23).

Nient'altro; una sfumatura di pietà in quel « fu molto bella », rovinata però da quel « sappi »; poi quella insensibilità che di tutta la tragedia della morte della madre coglie solo l'ora in cui è avvenuta.

La lingua e lo stile che il canterino non esita a usare, per descrivere fatti e situazioni tragiche, rivelano sempre meglio questa insensibilità al terribile; ad esso non si vogliono (non, si possono) adeguare l'espressione e il linguaggio. La tempesta infuria tremenda; i marinai terrorizzati attendono la morte; è un quadro di spavento; la nave è in balia completa dei flutti:

> e ' vento fiero che avea percottola
> po' ch'ebbe tutte sue difese tolte,

girala tutta intorno come trottola
in men d'un'ora più di cento volte;
niente pareva questa cosa frottola!

(*Bella Camilla*, III, 42).

Proprio in questa situazione si snocciolano quelle serie di rime in *ottola*, con un tono da giochetto comico, frizzante e birichino.

Altre volte questa insensibilità puerile porta il canterino a cogliere il particolare scherzoso in situazioni fosche, con tanta ingenuità che il tragico sfuma in un tono da gioco. Un gigante ruba la fanciulla a Gismirante;

E mentre che dormiva, un uom selvaggio
vedendolo sì ansar, perch'era lasso,
la donna ne portò dal bel visaggio;
e sotto il capo gli ebbe messo un sasso!

(*Gismirante*, I, 45).

La scena selvaggia di questa tenera donzella, rapita da un mostro, svanisce in quest'ultimo gesto, che dà, a tutta l'avventura, un sapore di scherzo, di gioco da ragazzi. [1]

Questa indifferenza al terribile, che si coglie in varie sfumature, non è affatto una nota falsa, se è contenuta in limiti di sobrietà; il canterino non sente, perchè ha rinunciato a sentire umanamente e all'osservazione psicologica; egli è assorto in un mondo e in un'atmosfera superiore all'umano. I personaggi dei cantari vivono, per questo atteggiamento fantastico del canterino, in un mondo remoto; sono eroi da fiaba, insen-

[1] Questa insensibilità è colta qui nei suoi momenti più felici. Molto spesso, mancando la salda unità della vita poetica del cantare, le situazioni, cristallizzandosi, rendono l'accumularsi dei particolari orribili, grave, morto. Altre volte questa insensibilità, non mantenuta nei giusti limiti, si accentua tanto da creare situazioni di vero cattivo gusto; si scivola nel macabro, in una indifferenza che non è insensibilità puerile, fiabesca, ma una vera insensibilità artistica. Tale è la ripugnante precisione dei macabri particolari culinarî, nel cantare di Progne.

Poi parte del fanciul fece bollire
In un pignatto ed ebbelo lessato.
E poi parte ne fece arrostire
nello schidone bene stagionato....

(II, v. 161 e ss.)

sibili al dolore fisico e morale, perchè superiori al mondo in cui il dolore ha potenza.

Si comprende così perchè l'occhio del canterino si fissi, in mezzo alla strage, su l'*erbetta verde*, e i *bei fioretti*. Sono il paesaggio ridente, fiabesco, che circonda ogni azione e ne attenua ogni brutalità, ogni tono orribile troppo umano; essi turberebbero tutta l'atmosfera generale incantata. Attraverso queste particolari sfumature, i personaggi possono inserirsi e vivere armonicamente nella fiaba, tutto sogno, del cantare.

* * *

La società che è rappresentata nel mondo del cantare, è, anche essa, creata e rivissuta poeticamente, nella stessa situazione fantastica. Compaiono solo re, principi, grandi; la loro vita è una serie continua di duelli e di battaglie favolose, o di feste magnifiche.

Il canterino vedeva, nella vita contemporanea, la società dei grandi, solo nelle manifestazioni della sua vita più splendide; e ne era incantato, come se gli apparisse, uno spiraglio di un paradiso ignoto. E colla sua fantasia puerile, immaginava che tutta la loro vita fosse intonata a questa magnificenza; e restava stupito, più per quello che immaginava, che per quello che conosceva.

Visto così il mondo signorile diveniva a poco a poco, nella sua fantasia, un mondo favoloso; ed era il più adatto, a vivere nel mondo poetico del cantare.

Il canterino, abbandonandosi alla fantasia, lo rappresenta sempre più meraviglioso; gode nel gioco che lo incanta; e nei cantari migliori [1] scompare ogni particolare che richiami alla vita contemporanea; tutto è reso magnifico, grande, sovraumano, fino al favoloso.

[1] L'influenza della società trecentesca, si rivela meglio nei cantari mediocri. Allora v'è, non di raro, un continuo compromesso tra note e toni che ci richiamano alla vita reale di quel tempo, e momenti nei quali la fantasia del canterino ne supera ogni reminiscenza (come per es. nell'*Appollonio*, nel *Cavaliere dal falso scudo*, nel *Carduino*, ecc.). Il compromesso si accentua quando irrompono paragoni e toni popolareschi; essi, qualche volta, riescono a sfumare in un tono scherzoso che non è disarmonico (v. *Bella Camilla*, VII, 47-49; *Brito*, 41, ecc.); ma altre volte sono

Tale è la società in cui vive la Reina d'Oriente (v. pag. 21); e quando deve andare a Roma:

.... di sua terra mosse
con diecimila cavalieri armati
che per tre tanti non temean percosse;
di pedon sanza numero pregiati
menò con seco molte schiere grosse;
mille dottor, con batoli di vaio,
vestiti d'un color allegro e gaio.

Appresso si menò mille donzelle
di seta d'un color tutte vestite,
di musica maestre e tanto belle
ch'allor parean del paradiso uscite;
e mille donne per guardia di quelle
da cui la notte e 'l dì eran servite,
e mille carra coverte a scarlatto
ch'andavan, a lor modo, piano e ratto.

Appresso un carro v'era d'oro fino
tratto da dieci grossi palafreni
lattati e bianchi quanto l'ermellino
e d'oro aveano tutti quanti i freni;
sopra ciascun avea un saracino
perchè soavemente il carro meni,
il qual di perle e gemme avea cortina:
e dentro si posava la regina.

(*Reina d'Oriente*, I, 23 e sgg.).

La ricchezza, le cose preziose, hanno una leggerezza singolare; perdono la loro materialità; diventano anche esse elementi astratti, sfumati, aerei, dell'atmosfera incantata in cui vive tutto questo mondo. Lo sfarzo, la magnificenza continua, incantano il canterino; egli si compiace di queste rappresentazioni anche nelle occasioni più futili, anche quando l'azione lo incalza di più. Nel breve viaggio a Montorio, Florio,

dalla corte prende lo commiato
e seco van donzelli e cavalieri;

un brutale richiamo alla vita d'ogni giorno, da questa atmosfera fantastica (v. *Madonna Elena*, 17; *Pulzella Gaia*, I, 51, ecc.). Quando esistono questi compromessi, l'unità fantastica si rompe; allora anche l'accumularsi di particolari magnifici, diviene un ripetersi meccanico di canoni tradizionali.

da bella gente egli era accompagnato;
astori e bracchi e falconi e levrieri,
per confortallo e chè andasse allegrato....

E 'l duca immantenente fu montato
a palafreno ambiante e corridore;
da molta gente egli era accompagnato;
conti e baroni v'andar per suo amore,
aste e bandiere e bigordi spiegando
in verso Florio con trombe sonando....

Giunsorono a Montorio in sul palagio
dov'era fatto un ricco desinare....

(*Il cantare di Florio,* 25 e sgg.);

e il canterino del *Febus,* così stringato di solito, impiega tutta un'ottava a descriverci la vita lieta del re al torneo:

Pel re nel pian teso era un padiglione
che non fu mai un così bello e grande;
per disinare facean più imbandigione
per ciascun uom più ragion di vivande;
ben v'avea gente più d'un milione
ch'eran venuti per tutte le bande;
fanti, stormenti e uomini v'avia
che s' io el contassi, niun el crederia.

(IV, 36);

e Camilla, comperato il palazzo d'Orfino, che

di rocca e di torri istava ad agio
e dentro avea bellissimo giardino...,

rendita intorno comperò a dovizia
e poi prese a vestir molti donzelli;
facea mane e sera festa con letizia,
con bracchi e veltri e con perfetti uccelli....

(*Bella Camilla,* IV, 12).

Questo tono di continua meraviglia, di ammirazione stupita, che circonda il mondo signorile, dà un significato alle lunghe sfilate di cavalieri, che ogni tanto fanno ristagnare l'azione. [1]

[1] Questi indugi del canterino, potrebbero servire, (se ce ne fosse ancora bisogno), a confutare l'opinione che la secchezza dell'espressione derivi da un' imposizione esteriore degli ascoltatori. Certo le sfilate, restano (malgrado la spiegazione

La rigidezza di statue, la morta impassibilità, priva, in queste situazioni, la rappresentazione dei cavalieri di ogni significato, che non sia quello d'incantare colle ricchezze, e di dare il senso di una insensibilità superiore all'umano. Questo mi pare il vero significato di tutte queste sfilate magnifiche; bisogna limitarsi a citarle, perchè troppo lunghe da riportare (v. *Lancilotto*, IV, 8-27; *Bella Camilla*, V, 48 e sgg.; *Reina d'Oriente*, I, 15 e sgg.; *I cantari di Troia*, I, v. 15-120, ecc.).

Queste figure pare esistano solo per essere ammirate; l'eco di poesia che nasce da queste situazioni, non poetiche per se stesse, è limitato all'espressione dell'ammirazione di una folla stupita e attonita, che sottolinea, col suo stupore, la loro magnificenza.

E quando a Roma giunse quella donna,
che mille turchi menava d' intorno,
e sopra al capo, in sur una colonna
aveva uno stendardo molto adorno,
veracemente ben parea madonna
di ciò che 'n questa vita fa soggiorno;
e tutta Roma correva a furore
dicendo: « chi sarà questo signore? »

Quando la gente la donna vedia
più rilucente che non è il cristallo,
e riguardò la sua gran baronia,
ch'eran con lei a piede ed a cavallo
e le donzelle che venian per via,
agnoli le credeano sanza fallo;
diceva l'uno all'altro de romani;
« di vero quelli non son corpi umani! »

(*Reina d'Oriente*, I, 29 e 30);

stupore in cui, non di raro, è coinvolto anche il canterino, che esce in esclamazioni ingenue;

Messer Galvan con cento cavalieri
molto gioioso venia cavalcando;

psicologica che ne tento dare) quasi sempre monotone, pesanti, senza un significato poetico. Tento cogliere solo il perchè di esse; le troviamo inserite così spesso e così volentieri che dobbiamo credere fossero gradite. Così s' intendono meglio; derivano da un'esagerazione del motivo or ora notato; difatti nei cantari migliori, anche questo motivo è contenuto in limiti molto sobrî.

ciascuno aveva accanto 'l suo scudieri
con due poi dietro, in mezzo lor menando
la nuova fiera sopra d'un destrieri;
intorno tutti l'andavan guardando;
già non aspetta la madre la figlia
per andare a veder tal maraviglia!

Piccoli e grandi ognun si l' inchinava:
tutti dicevan: « ben vegna il barone! »

(*Pulzella Gaia*, I, 24-25);

mentre altre volte bastano poche parole per far sentire questa ammirazione che circonda lo sfilare dei cavalieri:

Tutta la gente tra' per meraviglia
quando vidon sì bella baronia....
più bella gente non si troveria!

(*Gibello*, II, 73);

versi questi che si ripetono, pieni di meraviglia, molto spesso in tutti i cantari, con minime variazioni.

In questo mondo fiabesco di grandi, non v'è posto per gli umili.

Riescono solo a vivere indirettamente, come folla che segue e sottolinea, con commossa ammirazione e con attonito stupore le azioni e i sentimenti degli eroi.

Essi, del resto, pare non potrebbero vivere nè agire, come fanno, se non li seguisse questa continua ammirazione commossa di una folla che partecipa appassionatamente ai loro sentimenti. Questo si coglie non solo nelle situazioni che abbiamo ora esaminato, ma si rivela in isvariati momenti del cantare; sono brevi versi, spesso in fine dell'ottava, che ampliano l'eco di certi atti e di certi sentimenti, facendone sentire la risonanza in tutta una folla attonita. Brevi versi, che ricordano, lontanamente, la partecipazione, in certe situazioni, del coro alla tragedia greca, come di commentatore. Spesso è la bellezza dell'eroe o dell'eroina che desta una lunga eco di stupore e d'incanto; quando Camilla umilmente saluta i marinai

Tanto ne innamorò ciaschedun forte;
se bisognasse metterensi a morte!

(*Bella Camilla*, II, 26);

e quando ella giunge alla corte di re Felice

> di sua persona ch'era sì bellissima
> forte si maraviglia ognun nel core
> e della roba tanto splendidissima;
> .... nessun nol vede che di lui non goda,
> e del suo bel servire ognun lo loda.
>
> (IV, 22);

e di Gibello che entra in Serpentina

> le donne e li signori in veritade
> *forte* parean ciascun innamorato
>
> (*Gibello*, I, 39);

e la città si *ringoia* e

> le donne e li signor della cittade
> ciascun menava riso gioia e canto
>
> (I, 66);

e quando conduce con sè Argogliosa

> tutta la gente trae per vedella,
> che 'n fra l'altre lucea come una stella
>
> (I, 85);

mentre dopo che lo sposo della figlia dell'imperatore è

> entrato in Roma, tutte le persone
> si meraviglian della sua bellezza
> dicendo: « questi è più bel che Assalone
> ed angiol par della divina altezza! »
>
> (*Reina d'Oriente*, III, 4);

e Camilla ha tanta eco, colla sua luminosa bellezza, negli animi della folla, che

> per tutto il mondo si partia sua fama,
> tant'è sua condizion di buona norma;
> uomini e donne di vedella brama;
> spesso spesso si movevano a torma;
> brigate veniano dentro alla cittade
> sol per vedere la sua gran beltade.
>
> (*Bella Camilla*, V, 19).

Anche i sentimenti dolorosi hanno un'eco profonda in queste folle, che vivono in funzione dell'eroe, per dare maggior risalto alla sua figura.

Gli accenti accorati di Biancofiore sembrano risuonare sui volti lacrimosi dei cortigiani:

sì gran lamento facea la fantina
e nel petto si dava delle mani;
pianger facea lo re e la reina
e tutti quanti gli altri cortesani;
(*Il cantare di Florio*, ott. 74);

e l'amore suo e di Florio, commosso e generoso fino alla morte, acquista una risonanza più efficace, più fiabesca, per la commossa pietà degli spettatori: [1]

Intrambe due istavano abbracciati,
quando furon messi in lo foco ardente;
la virtù dell'anello li ha scampati,
chè il fuoco non gli s'appressa niente;
ed eran tanto bianchi e dilicati
che faceano pianger tutta gente;
allor si levò un grido e un rumore:
« messer, perdona a lor, per nostro amore! ».
(*Il cantare di Florio*, ott. 134);

o il prestigio e il dominio della Reina d'Oriente sui fedeli, acquistano un tono favoloso, nel breve grido di devozione dei suoi guerrieri, mentre il pericolo incombe più grave:

e la sua gente gridava: « campate »,
alla Reina, « e di noi non curate ».
(*Reina d'Oriente*, II, 7).

Sono brevi note che interrompono, per un istante solo, il rapido svolgersi degli avvenimenti, per sottolineare un sentimento o un atto, che il canterino vuole abbia più rilievo. Questo sentire la società degli umili, priva, per se stessa di una vita, ed esistente in funzione del mondo dei grandi, al quale deve fare da sfondo e da cornice (come certe teorie di santi nella pittura duecentesca), conferisce ai protagonisti una vita sempre più fiabesca; e li fa sempre meglio vivere in armonia colla forma fantastica che crea il mondo poetico dei cantari.

[1] Non ricorda lontanamente, questa nota, le magnifiche ottave ariostesche, che ci descrivono il pianto del popolo mentre Angelica è trascinata all'Orca? (*Orlando Furioso*, VIII, 61-63).

* * *

Attraverso un altro motivo, in apparenza secondario, si coglie sempre meglio la elementarità e la puerilità della fantasia del canterino.

L'amore allo scherzo, per se stesso, dà vita a interi episodi; il canterino si dimentica dell'azione, e si abbandona alla giocosità dell'argomento, alla rappresentazione vivace dei particolari buffi, creati dalle situazioni più strane.

Si accentua, anche in questi momenti, il carattere dei cavalieri, buffonesco, ridanciano, da fanciulloni; vivono con tanta passione questi scherzi, che sembra non si possa trovare un ambiente o delle situazioni più adatte al loro carattere. Lo stile si fa frizzante, tutto pieghevole e aderente ai vari moti dell'anima. Si hanno passi freschissimi, di una rara vivacità; come nel « *Liombruno* », uno dei cantari più ricchi di elementi fiabeschi, e perciò uno dei più riusciti. Liombruno, invisibile pel suo mantello fatato, arriva da un romito:

> arrivato alla cella, batti batti!
> e quel romito si maravigliava
> e 'l segno della croce si facea;
> lo sportel apre e nessun si vedea!
>
> E quel romito gran paura avia
> credendosi che fusse il diavol fello.
>
> (II, 21, 22);

e sempre invisibile egli raggiunge il castello di Madonna Aquilina, il suo amore:

> e nella sala trovò apparecchiato
> chè Madonna Aquilina è a desinare;
> egli si affetta e mangiava al tagliero;
> la donna non vedeva il cavaliero!
>
> Una donzella di cortel tagliava,
> l'altra donzella di coppa servia;
> e Liombruno di buon cuor mangiava
> ciò gli bisogna e nessun non vedia!
> Ma quella dama si meravigliava

che quella roba che innanzi venia,
la quarta parte non gli par mangiare,
di quel che innanzi si facea recare
(II, 38-39).

E quella donna di dolor dormia;
presso di lei egli si fu appoggiato;
il chiaro viso e la bocca ha baciata
di quella donna, che si fu svegliata.

E Liombruno il mantel si mettia
e la sua donna nol vedia per niente!
Subitamente questa si dicia
infra 'l suo cuor: « lassa, o me dolente!
che Liombruno fussi mi credia;
io bene l' ho sognato certamente.
Tapina me, ch' io non ho più conforto!
questo segno è che Liombruno è morto! »

Così la donna non vedendo niente
un'altra volta si mise a dormire.
E Liombrun si fece similmente.
Più che di prima la fece smarrire!
ma ella si voltò sì prestamente
che del mantel non si potè coprire,
che pur alquanto lo vide per certo,
prima che del mantel fusse coperto.

Ed Aquilina di dormir si finse;
Liombruno il mantello s' ha cavato;
ella fu presta e con la mano il cinse,
'nanzi che del mantel sia covertato:
sì, fortemente allor ella lo strinse!...
(II, 44-47).

È un continuo godere e incantarsi nello scherzo, con una freschezza di toni, mirabile; l'espressione secca e disadorna è in continuo adeguarsi al vivace succedersi di azioni scherzose; Liombruno è un bambino che gode delle situazioni buffe dello scherzo, e non sa rinunziarvi, neanche in vista di ben dolci ricompense!

Si comprende meglio, ora, la forza che vedemmo, ha l'elemento scherzoso, in situazioni tragiche; l'attenzione del canterino, si fissa su di esso, e dà questo tono a tutto l'episodio,

anche se è tragico; perchè questo particolare meglio rispondente all'atteggiamento del suo spirito, investe tutta l'espressione della sua fantasia.

* * *

L'esame di questi pochi motivi del cantare trecentesco, ci ha mostrato come essi si adeguino tutti intimamente alla sua atmosfera unitaria; e per questo riescono ad avere un valore e un significato poetico.

Il tono favoloso e fiabesco, l'amore al meraviglioso, costituiscono la nota che vive in ogni motivo, e dà unità. Questo avevamo scoperto attraverso un esame psicologico; ora lo troviamo confermato dall'esame di questi svariati motivi.

Questo tono sta alla base della vita psicologica e fantastica del canterino, e risponde insieme allo scopo dei cantari, e all'intima ragione per cui sorsero (v. Introduzione). Anzi il contenuto, le trame brute, vengono anch'esse ad inserirsi in questo motivo, e a vivere della sua stessa vita. La scelta, infatti, degli argomenti, e il loro svolgimento, indicano già per se stessi la predilezione e l'intento del canterino; egli vuole stupire e trasportare gli ascoltatori in un mondo remoto dalle miserie della vita di ogni giorno, dove tutto sia, fino al favoloso, grande, bello, ricco, magnanimo; dove la vita e l'agire non siano una lotta dolorosa, ma un'incantata serie di avventure mirabili, fatte solo per essere ammirate; un mondo di fiaba! Gli argomenti sono sempre i più avventurosi, i più fantastici; e i paesaggi e gli ambienti favolosi, spesso orientali, sono i prediletti.

L'Oriente era visto ancora come un mondo d'eccezione e di fiaba, dalla fantasia popolare, che lo avvicinava sempre attraverso le favole più meravigliose.

Le avventure si susseguono continue e strane, perchè lo stupore degli ascoltatori non abbia un momento di tregua. Anche attraverso questo mezzo meccanico, il canterino cerca mettere gli animi in una situazione che gli renda facile trascinarli, incantati, nel mondo di fiaba che viene creando, a poco a poco, come un mago.

Questo motivo, che costituisce l'unità dei cantari, non vive solo mediatamente ad altri, come abbiamo visto finora. La sua forza poetica meglio si manifesta, quando vive per se stesso; quando il canterino si abbandona a questa nota, che è la più genuina ed immediata espressione del suo particolare modo di sentire e di deformare poeticamente. Nascono così descrizioni favolose di castelli incantati, di ricchezze mai viste; il tono del verso, lento e gravido di meraviglioso, è spia dell'incanto che regna nell'animo stesso del poeta;

> Dentro a quella città vi è un castello
> che è di marmore bello e rilucente
> con duomila finestre di cristallo;
> li muri di diamante veramente
> de quai non può levar picchio o martello;
> per arte è fabbricato certamente.
>
> (*Pulzella Gaia*, II, 75);

ed egualmente meraviglioso e pieno di mistero, è il castello che Brito di Brettagna incontra:

> e cavalcando el franco damigello
> per un bel prato tutto pien di fiori,
> vide un palazzo fortissimo e bello,
> ma non parea ch'avesse abitatore;
> però che porta, finestra o sportello
> non si vedea da lato nè di fuori.
> Nel prato sì v'avea mensa d'ariento
> piena di cibi e d'ogni guarnimento.
>
> (*Brito di Brettagna*, ott. 22).

E il tono sempre più favoloso, in cui vive tutto il discorso dell'oste a Florio, deriva dalla descrizione della torre dove è rinchiusa Biancofiore:

> « ma dir ti voglio com'ella è murata
> la torre dove istà quella bellissima,
> che da ogni canto ell'è bene guardata
> e più di cento passi ell'è altissima,
> e di pietre preziose ell'è merlata
> e ben duecento passi ell'è larghissima;
> ed ogni notte mille cavalieri
> guardan d' intorno, con correnti destrieri.

E di sopra la torre ha un giardino,
e in quel giardino ha una fontana bella,
e sopra la fontana ha un arbor fino
che sempre tien fiorita la ramella;
qual donna vi passasse dal mattino
sopra li cade un fior s'ella è pulcella;
e s'ella fosse da uomo adoprata
quell'acqua immantenente è intorbidata ».

(*Il cantare di Florio*, ott. 102-103).

Le rime sdrucciole in cui si accumulano i superlativi che gremiscono i versi; il tono irreale, prodigioso che deriva dal continuo sovrapporsi di cose sempre più meravigliose, fino all'albero miracoloso; la stessa ferocia che si cristallizza in una insensibilità al dolore; tutto vive per accrescere il tono favoloso; e il canterino si lascia cullare estasiato, come vorrebbe si abbandonassero gli ascoltatori.

Preso da questo godimento del favoloso, il canterino s'indugia, dimentico dell'azione, a creare all'agire e al vivere dei suoi personaggi un ambiente fiabesco; così li distanzia sempre più, e ce li fa sentire come egli li ha rivissuti. Ecco come è presentato l'ambiente in cui vive la Reina d'Oriente:

Se al mondo aveva alcun diletto,
costei li volea tutti al suo cospetto,

Siccome s'eran canti di vantaggio,
ed istormenti d'ogni condizione,
con cento damigelle d'un paraggio,
cantavano e suonavan per ragione.
Ell'eran tanto belle nel visaggio
ch'agnoli parean più che persone.
Questo facevan quand'ella mangiava
quando dormiva, e quando si levava.

Per guardia avea l'altissima regina
mille buon cavalier, pien d'ardimento,
e mille turchi, gente paladina,
ch'eran più neri che carbone spento....

Per lo reame suo correva un fiume
ch'uscia del paradiso deliziano

e pietre preziose per costume
menava, ed or ed ariento sovrano....
(*Reina d'Oriente*, I, 4 e sgg.).

La vita che circonda questa figura regale, si allontana in un'atmosfera di fiaba, che sfocia nell'ultima strofe, piena di esaltazione per le prodigiose ricchezze; quel « mille turchi.... ch'eran più neri che carbone spento », come poco più tardi i cinquemila giganti d'oriente « neri tutti quanti », ci mettono nell'intimo dello stupore del canterino, di fronte a queste figure, di cui egli accentua, fino al grottesco, le caratteristiche che più lo colpiscono.

Questo amore vivissimo a rappresentare ogni elemento meraviglioso, spiega la sua predilezione per tutto ciò che è magico. Il canterino scopre, nella rappresentazione di questi effetti, toni che rafforzano la tinta unitaria dell'atmosfera del cantare; perchè creano un pretesto all'espressione immediata del suo sentire. Il meccanicismo che può derivare dal bagaglio di anelli, di armi, di bacchette magiche, è evitato, nei cantari migliori, dallo stile che si adegua al tono rapido e irreale dell'azione magica;

Ed una verga sotto si ripuose
che faceva seccar ogni gran fiume;
toccato da l'un lato il fa seccare;
poi ritoccando lo fa ritornare.
(*Gismirante*, I, 34).

Spesso, però, il canonizzarsi di questi elementi, il loro ripetersi obbligato e meccanico, li priva di questa vita poetica; restano meccanismi, poveri mezzucci per tirare in lungo l'azione; e l'aggravano, rendendola monotona, pesante, senza vita (v. per es. il quarto cantare della *Reina d'Oriente*).

* * *

Ma il tono che dà unità ai cantari si rivela meglio come espressione immediata dell'atteggiamento fantastico del canterino, in certi tratti dove l'azione diventa quasi un pretesto per esprimere questo motivo.

Allora il meraviglioso non è più un sottinteso (come qualche volta diviene, a lungo andare, nel resto dei poemetti); e sorge in noi una vera commozione incantata; il fiabesco diventa quasi l'espressione lirica di un sentimento che investe tutta la vita fantastica e poetica del canterino; ogni altro motivo scompare; rimane solo questo atteggiamento che diviene sentimento.

Il canterino non è solo stupito ma è anche commosso; dimenticando tutte le miserie e i limiti umani, guarda a questo mondo, e lo crea con una gioia appassionata, che ci fa sentire il desiderio di abbandonarsi in esso.

Vive allora più appassionata e più ricca di poesia, la gioia di superare e di evadere dalla vita di ogni giorno, che sta alla base della creazione di tanta poesia popolare (v. Introduzione): e trova una piena realizzazione poetica, al di là di ogni intenzionalità, in questo momento lirico del fiabesco.

Questo si sente solo in qualche passo di non molti cantari, come in qualche tratto del « *Liombruno* »; egli, accorato, interroga i mercanti, dove possa trovare Aquilina, il suo amore, ch'egli ha perduto:

« .... o degni mercatanti,
voi che cercate il mondo in ogni lato
li regni e li paesi tutti quanti,
deh! ditemi la terra oltramarina
ov'è signora Madonna Aquilina ».

Niun di loro non gliel seppe insegnare
e ciascun gli rispose assai cortese:
« mai a mia vita l'udî menzionare,
in veritade, mai cotal paese ».
Disse il più antico: « tu potresti andare
molt'anni e molti, più che qualche mese,
non troveresti siffatto argomento
non te 'l potria insegnar se non il vento »

Liombrun disse: « v'è nissun che sapesse
come il vento io potesse ritrovare? »
Ed il più antico par che rispondesse:
« Se su quel monte tu potessi andare
ed aspettassi vento che traesse,
chè da un romito vengono a albergare

più di sessanta venti di certano;
quando vi son, ognun par corpo umano.

Ma dell'andar non ti mettere in prova
che non fu giammai uomo alcun nato;
sol un romito, e questo si ritrova,
perchè da venti sì vi vien portato;
ed ogni capo d'anno si rinnova
siccome l'alto Dio ne gli ha ordinato;
e così viene portato dal vento
siccome a Dio Signor è in piacimento.

Questa montagna è di sì grande altura
così pendente da montar là suso,
che se nessun vi monta per sciagura
mezzo miglio non va, che cade giuso;
morto si trova giù, in quella pianura.
Però d'andarvi nessun mai fu uso.
Deh! non andar, se tu non vuoi morire! »
Disse Liombruno: « e' mi convien pur gire »

(*Liombruno*, II, 15-19).

Si noti come il favoloso della descrizione è ben preparato da quella interrogazione ansiosa, incerta, accorata di Liombruno; da quel silenzio in cui essa cade; solo il *più vecchio* parla; e sembra che ogni parola accresca la distanza del luogo, fino a renderlo quasi irreale; e come suonano recise, favolose, nella loro semplicità, le parole di Liombruno, dopo tutto il discorso: « e' mi convien pur gire »!

E va; è accolto dal romito nella sua dimora dove tutto è meraviglioso; i venti arrivano uno dopo l'altro, e nessuno sa nulla; solo Scirocco, che arriva *per ultimo*, sa notizie di Madonna Aquilina; ma non vuol parlare; se Liombruno è capace lo segua il domani. Ed ecco tra Scirocco e il cavaliere che ha gli stivali che lo fanno andare più veloce del vento, s'impegna la gara fiabesca e scherzosa:

E quando il giorno si venne a schiarare
Scirocco Liombruno ebbe chiamato
e disse: « amico vuo' tu camminare? »
Ed ei rispose: « io sono apparecchiato ».
Uscì di fuori senza dimorare;

La strada ed il cammin gli ebbe mostrato
dicendo: « ve' quella montagna, lungi?
Lassù mi troverai, se tu m'aggiungi »

Poi si partiva Scirocco fuggendo
e Liombruno da quel fraticello
prese commiato e vassen via correndo
dietro al vento, e messesi il mantello.
Scirocco indietro s'andava volgendo,
E Liombruno andava innanzi ad ello.
E così alla montagna egli arrivò
prima del vento e qui lui aspettò.

« Or » disse il vento « che uomo sei tu
che non ti posso veder nè sentire?
E quanto me cammini ed ancor più?
Io non credea che potessi venire.
Quella montagna lungi, vedi tu?
Lassù con meco ti conviene gire
e sì ti mostrerò, amico bello
di Madonna Aquilina il suo castello ».

Allor Scirocco innanzi si avviava;
Liombruno il mantello si mettia,
e innanzi al vento d'un gran pezzo entrava.
Scirocco pure indietro si volgia
E spesse volte Liombruno chiamava
e Liombruno innanzi rispondia....

(II, 33-36).

Tutto vive dell'incanto cui si abbandona il canterino; della sua gioia, del suo continuo godere del fiabesco, da poeta insieme e da fanciullo; lo stile scarno lascia solo la linea secca dell'azione che in questa immediatezza stilistica acquista rilievi, sfumature, sempre più favolose.

Nell'oblio di ogni elemento d'azione e di contenuto, al di fuori di ogni schema e al di sopra di ogni altro motivo, trionfa l'aspirazione, che ho detto, impropriamente, lirica al fiabesco, al sovraumano.

Questa espressione immediata di un tale atteggiamento fantastico, è misura della sua forza poetica, e della sua rispondenza a una situazione di spirito fondamentale nella psicologia del canterino.

È il solo motivo che riesca a vivere per se stesso, e non crei mai monotonia, pur non contaminandosi con nessun altro tono.

Questa potente vitalità poetica del tono fiabesco, ci spiega come tutti gli altri motivi e le altre note, esistono e vivano mediatamente alla sua vita poetica; cioè in quanto si adeguano ad esprimere questo tono generale, nelle sue più svariate sfumature, nelle sue note più diverse.

Esso per la ricchezza di poesia che gli deriva dalla rispondenza colla vita fantastica del canterino, arricchisce di valori e di significati poetici più vasti, più armonici, più unitari, anche i motivi che, per se stessi, avrebbero una certa vitalità. Per questa sua forza che investe tutti i toni, senza esaurirsi in essi, riesce a ridurre questo svariato e, in apparenza, contrastante patrimonio di motivi poetici, stilistici e linguistici, a una certa unità artistica; essa, anche se non perfetta, è la sola e vera vita poetica dei cantari.

Questa vitalità dell'atmosfera generale favolosa e fiabesca, viene presto meno, perchè nell'animo dei canterini, muore l'atteggiamento spirituale che abbiamo scoperto; e si crea una sensibilità nuova.

Del cantare, che è sorto intimamente legato a questa forma di vita fantastica e sentimentale, resterà solo lo scheletro più esterno e più banale; si avrà il cantare quattrocentesco, morto, tutto meccanicismi, che si trascinerà ancora per un secolo per le piazze, spettacolo pietoso di « poesia della fame ».

Rivivrà invece in nuove forme col Pulci, e col Boiardo; ma resterà anche in loro (specie nel Pulci), un patrimonio esterno al loro modo di sentire e di vivere fantasticamente, con la sua tradizione d'insensibilità al terribile, di grottesco misto al tragico, di prevalenza di toni favolosi; e queste note, esagerate fino alla maniera, costituiranno nella loro opera poetica una scoria, e un peso morto.

Ma il cantare, già nella ascesa alla sua massima perfezione e alla più grande fortuna, aveva illuso, colla sua vita, il Boccaccio. Egli voleva creare una poesia epica, e credeva, nella sua inesperienza artistica, nella sua povertà di uno stile e di

un linguaggio, che fossero *suoi*, di potere trarli, almeno in parte, dalla tradizione del cantare.

Non coglieva e non sentiva l'essenza intima di questa vita poetica; e non avvertiva quanto il suo animo fosse diverso da quello dei canterini, per sensibilità, per atteggiamento spirituale e fantastico. I motivi poetici che tentò far rivivere nelle sue opere, trasportandoli dai cantari, gli morirono fra le mani: restarono anche a lui solo le scorie, i meccanismi esterni.

Ma da questa nuova sensibilità che uccideva e stroncava questa poesia non sua, veniva una vita e una poesia nuova all'ottava e alla tradizione narrativa dei cantari; la poesia delle gioie e dei tormenti d'amore, colta nelle sue più delicate e intime sfumature.

IL BOCCACCIO DEL « FILOSTRATO » E DEL « TESEIDA » E LA TRADIZIONE CANTERINA.

Lo studio dei poemetti giovanili del Boccaccio, conduce inevitabilmente a verificare una diversità dei loro caratteri di lingua e di stile, rispetto a quelli delle altre sue opere. Anche quelle composte prima del *Decamerone*, e circa nello stesso periodo dei poemetti, hanno caratteristiche diverse; specialmente la lirica.

Sarebbe troppo avventato, e insufficiente, spiegare queste differenze colla diversità della materia trattata e del genere letterario, considerato in un senso astratto. Piuttosto si ha l'impressione che, come il Boccaccio, nella sua lirica, sentì fortissime le influenze di tutta la tradizione precedente, così debba avere influito sui suoi poemetti, un'altra tradizione poetica. Fu certo meno forte di quella lirica e non ne ebbe la finezza. Lo stile semplice e rozzo dei poemetti a confronto di quello della lirica, adorno e pieno d'arte, mostra l'inferiorità di questa tradizione, in confronto a quella secolare della lirica, dal Guinizzelli al Petrarca. Dovette subire anche più profondi e radicali mutamenti nel rivivere nel suo spirito; ma non per questo appare meno evidente e meno necessaria, per capire le ragioni e il significato di queste differenze.

L'unica tradizione di poemi narrativi in ottave, era e fu per tutto il Trecento, fino al Pulci e al Boiardo, quella dei cantari popolari. [1] Che in realtà la tradizione stabilita dai can-

[1] La forza di questa tradizione, si manifesta in tutte le composizioni narrative in ottave, di questo periodo. Nell'*Orlando*, benchè il poeta tenti un'opera di-

terini abbia avuto un'influenza nella creazione poetica dei due pometti boccacceschi, tenterò di mostrare in questo studio.

Se questa osservazione si presentò già ad altri, la difficoltà, in apparenza insolubile, della cronologia dei cantari, stroncò fin dall'inizio ogni tentativo, e dissuase da questo studio. Tenterò, nell'impossibilità di risolvere questo problema, di superarlo, ponendomi da un punto di vista diverso.

Non cercherò di stabilire un'influenza diretta e materiale di questo o di quel cantare sull'opera del Boccaccio; questa ricerca, oltre che impossibile, darebbe anche risultati meschini e poco proficui, per comprendere questo momento del processo della sua formazione artistica.

Mi propongo invece di vedere l'influenza dei caratteri stilistici e di linguaggio, e dei motivi poetici dominanti nel cantare, su quel periodo del tirocinio artistico del Boccaccio, rappresentato dal *Filostrato* e dal *Teseida.*

Il problema così si generalizza e si amplia. Dato il carattere eminentemente conservativo dei cantari, e la stretta comunanza di stile, di lingua, di motivi poetici, credo non sia avventato il dire che i cantari, che riusciremo ad assegnare circa alla prima metà del Trecento, rappresentano per forma stilistica, e per caratteri fondamentali in genere, il tipo di cantare che risuonava nelle piazze, all'epoca della giovinezza del Boccaccio, e che egli dovette conoscere e amare. Tali sono i cantari di *Febus*, di *Florio*, della *Donna del Vergiù*, di *Piramo e Tisbe*, del *Bel Gherardino*, dello *Indovinello.* [1] Essi ci mostrano,

versa dal cantare (un poema cavalleresco tanto simile, in molti punti, a quello del Pulci), si sente molto forte la tradizione canterina, anche in caratteri puramente formali (per esempio nelle ottave iniziali). E nel Pulci e nel Boiardo, e perfino nell'Ariosto non v'è ancora traccia di questi caratteri? (V. D'Ancona, Rajna, *op. cit.*).

[1] *Il cantare del Febus,* credo sia il più antico; forse si può far risalire circa al 1325; a questo induce l'esame stilistico e linguistico; del resto, la stessa scrittura del codice e le illustrazioni, furono riconosciute dal Follini e da altri studiosi, proprio di questi anni; la tradizione riportataci da una nota dello Stradino, lo dice anteriore alla prima produzione del Boccaccio. Verrebbe quindi il *cantare di Florio*; il Cod. Magl. che ne contiene 122 ott. fu scritto, come si rivela dalle date inserite tra il 1343 e il 1349, e il cantare, probabilmente, tra il 1343 e il 1345; gli errori e i rimaneggiamenti che esistono chiarissimi in questa redazione, la pongono assai lontano dall'autografo, che certo si può far risalire circa il 1330. (V. anche gli argomenti del Crescini nella Prefazione all'edizione citata). La citazione precisa, alla fine della terza giornata del *Decamerone*, del cantare della *Donna del Vergiù*, mo-

come vedemmo, caratteristiche che rimangono eguali in tutto il cantare trecentesco; i motivi generali che abbiamo esaminato nel capitolo precedente, sono, anche in questi cantari, i fondamentali.

* * *

Per meglio comprendere il valore di questo passaggio di motivi, è necessario vedere quale fisionomia presenta lo spirito del Boccaccio in questo periodo; per formazione culturale, artistica e per atteggiamento sentimentale.

Ci troviamo allora di fronte il Boccaccio giovane, tra i venticinque e trenta anni, che vive nella corte italiana più lussuosa e più corrotta, ma più colta di tutte. Va accumulando erudizione su erudizione, in modo affrettato e disorganico, per una affannosa ansia di sapere, di potere abbracciare colla mente tutto quello che è conoscibile. Vede ammirate ed esaltate, da quelli cui guarda come maestri, tutte le varie espressioni della civiltà classica; perciò si rivolge ad esse con una prepotente passione, che in certi momenti gli fa identificare il bello col classico.

Pure in questa esaltazione erudita, vive la vita di corte in tutta la sua prepotente realtà; anche se questa realtà, è alle volte, bassa e fangosa: ed è avvinto all'umanità più crassa di questa vita, come raramente lo furono egli stesso, o altri artisti.

stra il poemetto già diffusissimo a quell'epoca; l'accenno vivo alla lotta tra Cristiani e Saraceni attorno a Rodi (primissimi anni del Trecento), che rivela l'attualità che questo episodio aveva ancora negli anni della composizione del cantare, inducono a fissarla circa il 1335; l'anticipare la data di una decina d'anni, come propose il Catalano, non mi pare del resto impossibile. Dalla citazione del *Bel Gherardino*, nel *Corbaccio*, si deduce che la sua composizione avvenne al più tardi sulla fine della prima metà del Trecento; il volerla anticipare al 1330, mi pare avventurato. Degli stessi anni deve essere la più antica redazione del cantare di *Piramo e Tisbe*; il Cod. è datato del 1369; ma l'autografo appare assai lontano, e una citazione del Sercamodi, degli stessi anni, ce lo mostra diffusissimo già a quest'epoca. Per la *novella dell'Indovinello* rimando al parere dello Zambrini. Alla fine di questo periodo forse appartengono anche i cantari della *Pulzella Gaia*, del *Liombruno*, di *Vergogna*, di *S. Giov. Boccadoro*; la ingenuità fanciullesca, l'amore al favoloso che v'è in essi, indurrebbero a questa ipotesi. Ma mancano argomenti sicuri.

Proprio in questo periodo culmina l'avventura con Fiammetta. La passione vive torbida e tormentosa, prima nelle strettoie assillanti della gelosia; poi, dopo il tradimento, nell'ira dolorosa e impotente. L'amore, che aveva avuto le sfumature più sentimentali nella stessa sua carnalità, viene ad essere sentito sempre più materialmente, sempre più spogliato da ogni ideale. È un periodo di amara delusione, di scetticismo penoso; la dolorosa amarezza non priva di disperato cinismo, raggiunta dal poeta circa nel 1338-40, segna un culmine mai più raggiunto. [1]

In questa situazione di spirito, il Boccaccio non può rivivere i motivi che viene cogliendo e trasportando dai cantari. Al senso di lontananza, di irrealtà, di un mondo non umano, si contrappone il suo spirito di uomo e di artista, che vive coi piedi solidamente posati sulla terra, e nell'umanità più reale e più consistente cerca la sua vita; al tono sognante, ideale, alla società fiabesca di cavalieri nobilissimi, il suo spirito borghese e la sua cultura piattamente erudita; alla concezione della vita come una bella fiaba, come una serie d'imprese gioiose, fanciullesche, un raro senso (acquistato attraverso le più svariate esperienze) della fatica e del dolore, come delle realtà quotidiane della vita.

L'intento artistico muta; e si fissa sulla rappresentazione della vita attraverso l'analisi psicologico-poetica del vivere spirituale dei protagonisti. La ricerca psicologica messa in bando dai cantari, perchè morte del fiabesco, qui lo sostituisce, divenendo il centro della vita intima dei poemetti.

La situazione è completamente diversa; sembra perfino che non siano possibili influenze di nessun genere.

Ma poichè invece esistono, devono avere, in generale, un valore negativo, nella vita poetica dei poemetti; come motivi che ritornano solo in ciò che hanno di più meccanico e di più esterno, per la forza della tradizione dell'ottava e per la debolezza del patrimonio linguistico e stilistico del poeta.

Questo fissa e spiega anche il carattere di questo studio. Esso potrebbe sorprendere per la posizione quasi sempre ne-

[1] A questo proposito vedere le belle pagine dell' Hauvette (*Boccace*, Paris 1914).

gativa di fronte ai poemetti boccacceschi. Si esaminano infatti i motivi più vivi dei cantari, (i soli che poterono impressionare il Boccaccio), e come tornino nei suoi poemetti, morti quasi sempre; si trascura, per il carattere stesso del saggio, la loro parte veramente viva, la loro poesia.

La influenza dei cantari è quindi quasi essenzialmente negativa. Ma non per questo priva di interesse e di valore. Essa ci illumina sul problema tanto interessante della formazione artistica del Boccaccio; ne fissa, attraverso l'esame di questa caratteristica influenza, il grado e il carattere, al momento della creazione del *Filostrato* e del *Teseida*: e ci scopre anche motivi dei cantari, che, latenti o sopiti in queste opere, s'inseriranno con nuovo vigore di vita, nella complessa espressione della sua maturità artistica.

È naturale che, nell'esame di questi motivi della tradizione canterina, ci si troverà, non di raro, di fronte anche a quelli della tradizione classica, intrecciati come sono qualche volta gli uni cogli altri. Il vedere che questi toni passano nei poemetti del Boccaccio in un modo più banale e meccanico di quelli dei canterini, potrà contribuire a mostrare la falsità delle affermazioni troppo facili e troppo comuni, sulla completa dipendenza, specie del *Teseida*, dalla tradizione epica classica; e renderà più chiara e convincente la conclusione di questo esame.

* * *

Il modo particolare col quale il Boccaccio sentì questa tradizione, e volle inserirvi i suoi poemetti, diventa più evidente, se consideriamo brevemente, come passarono nelle sue opere caratteri esterni e meccanici dei cantari. Essi avevano, in generale, un perchè di esistere in quella tradizione, per necessità esterne, per canoni fissi; nelle sue opere ritornano senza questo significato, senza alcuna giustificazione, solo per una incomprensione dell'intima vita dei cantari.

Ritornano nei suoi poemetti, le lunghe serie di espressioni coordinate, e le riprese, che rivelano la concezione paratattica delle azioni, caratteristica della fantasia popolare; e il tono di-

scorsivo, proprio dei cantari, sbocca spesso, anche qui nelle comiche citazioni di supposte autorità storiche (« se il libro.... se la storia.... se l'autore non erra, ecc. »); o nel rivolgersi dell'autore agli ascoltatori, [1] e nell'affacciarsi della sua personalità nei momenti di maggior tensione, con esclamazioni di meraviglia. [2] Le usanze stesse derivate da necessità pratiche, di riassumere ogni tanto l'azione precedente, di riprendere in situazioni simili versi eguali, e di legare le ottave con riprese che aiutino la memoria dei canterini, si ripetono meccanicamente, senza che sussistano queste ragioni; [3] mentre la tecnica dell'ottava è accettata anche in quello che ha di più banale e di meno attraente. [4]

Perfino sulla scelta dell'argomento, dovette influire questa tradizione. Il Boccaccio, innamorato dei classici, rifiutò la materia cavalleresca; ma scelse argomenti che rientravano nei cicli classici più popolari, nella tradizione canterina.

[1] V. per es. come introduce la narrazione del *Teseida*:

E' m'è venuto in voglia con pietosa
rima di scrivere una istoria antica,
tanto negli anni riposta e nascosa
che latino autor non par ne dica,
per quel ch' io senta, in libro alcuna cosa;
dunque sì fate che la mia fatica
sia graziosa a chi ne fia lettore,
o in altra maniera ascoltatore.

(I, 2);

e quella del *Filostrato*:

E voi amanti prego che ascoltiate
ciò che dirà 'l mio verso lacrimoso; ecc.

(I, 6).

[2] V. per es. come, dopo aver accumulato paragoni classici per due ottave, per dare un' idea del frastuono del torneo esclama

.... Omai chente fu quello
pens'il ciascun che ha fior d' intelletto;
forse che 'l sentirà, qual' io ho detto!

(*Teseida*, VIII, 4).

[3] V. rispettivamente per es. VI, 1-6, *Teseida*; I, 26-38, *Filostrato*; I, 30-31, *Filostrato*.

[4] L' influenza della tecnica si rivela specialmente nelle chiuse delle ottave che hanno echi ritmici e cadenze simili a quelli dei cantari: per es.

Nè fu dell'esser suo preso sospetto
Nè domandato fu chi fosse e donde;
così gli andaron le cose seconde!

(*Teseida*, IV, 49);

Forse egli, nello scrivere i suoi poemetti, ebbe un intento lontanamente simile a quello dei canterini: volle essere, in certo modo, il canterino della società galante e cortigiana in cui viveva; proprio, come anni prima, aveva nobilitato e dato un sapore più classico e più colto all'umile cantare di Florio. Il trovare citata nel *Cantare dei cantari*, il *Teseida*, accanto ad altri cantari popolari, conferma, in parte, questa nostra ipotesi; rivela la stretta somiglianza di caratteristiche tra essa e i cantari; fu sentita in così stretta relazione colla tradizione canterina, da essere inclusa in questa specie di canone. [1]

Ed alla cambra del signor n'andava
per lui servir, se nulla bisognava. (*Teseida*, IV, 78;)

Poi partito da lui gì a sapere
s'un poco Emilia potesse vedere. (*Teseida*, IV, 91);

e cominciar la battaglia sì fiera,
che tal non fu veduta qual quel'era. (*Teseida*, VIII, 116);

E 'l simil fa Emilia sua sorella
con altre molte, ciascheduna bella. (*Teseida*, IX, 49;)

Ben si amiraro della condizione,
chiunque il vide a sì fatto barone. (*Teseida*, VI, 40);

.... e Pandar lei, che per la man pigliata
in una loggia seco l' ha menata. (*Filostrato*, II, 34).

Il tono cascante, ma ancora aspro, un po' duro, quasi strisciato, la contorsione sintattica, che si accentua sempre nei due ultimi versi, rivelano chiaramente la influenza della tecnica canterina. La cura che essa mostra ad armonizzare il suono della rima colla cosa da esprimere (sono mirabili le rime folleggianti, instabili, per così dire, che vibrano nei momenti buffi) è visibile anche nei poemetti del Boccaccio; specie nelle rime scherzose che si adeguano alle rappresentazioni leggere. La acerba freschezza di Emilia, presentataci come una bambina capricciosa e instabile, è fatta sentire attraverso le rime in *olino* puerili e buffe:

Ed oltre a questo il mento piccolino
e tondo quale al viso si chiedea,
nel mezzo ad esso aveva un forellino
che più vezzosa assai ne la facea,
ed era vermiglietto un pocolino.... (*Teseida*, XII, 60).

[1] Il trovare in questa enumerazione il *Teseida* e non il *Filostrato*; conferma una conclusione di questo studio; cioè la maggior dipendenza del *Teseida*, dalla tradizione canterina. L'assegnazione tradizionale della *Ruffianella*, e della *Passione* al Boccaccio, ci indica come egli fu sentito per tutto il Trecento quasi come un canterino; forse, appunto, per i caratteri del *Teseida*.

L' inserirsi dei poemetti del Boccaccio in questa tradizione può meglio spiegare, come, malgrado tutte le differenze psicologiche, debba e possa esistere questa influenza e questo passaggio di toni, di stile, di lingua. Esso esteso anche a caratteri esterni e banali, indica, fin d'ora, come il Boccaccio intese la convenienza di usare questa tradizione.

Credeva, povero com'era di formazione artistica, che questo bagaglio di caratteristiche esteriori, fosse un elemento essenziale della poesia del cantare: che la vita poetica fosse legata a queste forme esteriori: che bastasse un trasporto meccanico dei motivi e dei caratteri del cantare, per averne la poesia. Era un avvicinarsi ad essi senza vederne la vita; era un non capire l'intimità della loro poesia.

Il trasporto meccanico dei caratteri di linguaggio e di stile e dei motivi poetici, è la regola cui, forse inconsciamente, si uniformò il Boccaccio, volendo usare di una tradizione che sentiva ricca di poesia e di favore. Questo si coglie anche solo dalle osservazioni esteriori che ho fatto finora. Ma si comprenderà in tutto il suo valore e in tutto il suo significato, solo attraverso l'esame più intimo, che faremo, dei poemetti del Boccaccio.

* * *

Il linguaggio che il Boccaccio trovava in questa tradizione, rispecchiava l'animo e la fantasia popolare che l'avevano creato. Dovette rimanere stupito, davanti alla vita fantastica, all'evidenza pittorica della sua parte più viva; davanti all'aggettivazione, agli appellativi, alle espressioni appassionate che accarezzano e sfumano la bellezza femminile. Dovettero vivamente impressionarlo il calore popolare che si traduce nel continuo paragonare le fanciulle alle bellezze della natura, ai colori più caldi, e nel dare alla bellezza un senso aereo e vago; tanto più che, anche nella sua dolorosa esperienza, vibrava spesso di un amore accorato, che lo struggeva, e investiva del suo senso doloroso tutta la sua vita.

Credette di potere ornare le donne dei suoi poemetti di questi fragili ornamenti; ma in mano sua si frantumarono, divennero

una cosa morta. Nei cantari la loro vita (come vedemmo), deriva dal loro intimo accordo coll'atmosfera generale; le figure femminili vivono di una vita fiabesca, e si allontanano in un'atmosfera irreale, in grazia di questi aggettivi che le circondano sempre, con un'aerea leggerezza. Per questo essi riescono ad essere vero linguaggio poetico.

Nei poemetti del Boccaccio questo linguaggio delicatissimo, viene al contatto con un mondo di una prepotente realtà umana, e di una tinta volutamente classica. Il trasporto è puramente meccanico; la vita fantastica che lo aveva creato per l'espressione di *suoi* atteggiamenti, non v'è più; e perciò il linguaggio perde ogni suo significato poetico, ogni sua vita.

Invano Griseida è una « mattutina rosa », una « luce bella », una « stella mattutina », una « rosa di spina »,

> Sì bella e sì angelica a vedere
> Era che non parea cosa mortale.
>
> (*Filostrato*, I, 11),

colla sua « faccia fatta in paradiso », che « la rosa e la viola di beltà vince »; invano Troilo esclama: « in lei è sol tutto il mio paradiso »; e la chiama col più tenero appellativo che la fantasia popolare abbia trovato, « cuore del corpo mio ».

Tutta questa aggettivazione resta morta, vana, schiacciata, dalla prepotente umanità di Griseida; si accumula intorno a lei, meccanicamente, senza riuscire ad avere un valore poetico, o a dare, almeno, a questa figura, qualche sfumatura più consona al suo tono. E sulla bocca di Griseida perdono ogni vita e sono una stonatura, le espressioni fiorite sulle labbra appassionate delle fanciulle dei cantari, che si rivolgono ai loro cavalieri: « fresco più che giglio d'orto », « qual fiore in nuovo prato in primavera »; ella le ripete per Troilo, proprio mentre con tono malizioso e loico calcola la convenienza di accettare il suo amore.

La lingua non è più adeguata ai sentimenti da esprimere; si ha l'impressione che questo linguaggio stia nel *Filostrato* incastrato per volontà dello scrittore, fra tutti gli altri elementi eterogenei; e si affacci a quando a quando, timido e conscio del suo peso e della sua stonatura.

Nel *Teseida*, v'è un'altra situazione; ma gli effetti non sono diversi. In Emilia, al contrario che in Griseida, si possono scoprire alcune caratteristiche che derivano dal tipo delle donne che vivono nei cantari. Di queste ha la fresca ingenuità, la inconscia civetteria, lo stupore bambinesco; ed è colta proprio nel periodo di transizione tra la fanciulla e la donna, quando i sentimenti delle due età si confondono, e sono moti inconsapevoli, quelli che poi saranno i sentimenti dominanti della donna. È, come le fanciulle dei cantari, una bambina sentimentale, con tutto un bagaglio di capricci e di tenerezze.

Ma Emilia è colta dal Boccaccio, in questa situazione spirituale, per dare luogo a una finissima analisi psicologica, e creare situazioni poetiche delicate.

Nei cantari invece il motivo vive in funzione dell'atmosfera dominante. Dànno un sapore di fiaba queste fanciulle, quasi ancora bambine, che incatenano cavalieri famosi, che vivono per il loro amore; hanno, anche nel loro agire, un qualcosa di scherzoso, di capriccioso, che piace al popolo.

Gli aggettivi trasportati a una figura che vive prevalentemente come pretesto a un esame psicologico, non hanno più il loro significato poetico. Nonostante questo, per la vicinanza della figura di Emilia alle fanciulle dei cantari, riuscirebbero, in qualche momento particolare, ad avere una certa vita; ma la sensibilità è così cambiata, che il Boccaccio, non ne sente la delicatezza; e li soffoca in situazioni e in espressioni disarmoniche.

Vivrebbero quando Emilia appare come una visione di bellezza, come una figura di sogno, che trascende la realtà della vita quotidiana, e si avvicina perciò di più alle figure dei cantari. Appare in mezzo alla festosità dei greci e delle amazzoni, ormai in pace; e scompare appena ha destato un senso di stupore; ella

> che di bellezza passava le belle
> come la rosa i fior di primavera.
>
> (*Teseida*, I, 136).

Dura appena un attimo questo senso di meraviglia; il Boccaccio non sente più il valore della delicatezza di queste espressioni; e Teseo, dopo un moto di stupore,

> .... nella mente sua seco proposse
> che ad Acate, sua cosa distretta,
> per moglie la darà; quindi si mosse....
>
> (*Teseida*, I, 137).

Il borghese schiaccia e appiattisce la figura di sogno; all'atto stupito, in Teseo, non segue che questo sentimento banale.

Altre volte queste delicate espressioni popolari vivono per un attimo, quando la solitudine circonda Emilia, e l'avvolge un'onda di musicalità, e la natura pare accordarsi con l'incanto della sua bellezza:

> Ella passò quella notte angosciosa
> infin che ogni stella fu fuggita;
> poi si levò e rifecesi bella
> più che non fu mai matutina stella.
>
> (*Teseida*, VII, 93).

Il paragone è appena accennato, e vive sopratutto per la musicalità del verso precedente. Ma, nella strofe seguente, un cumulo di erudizione mitologica, schiaccia lo spettacolo dell'alba, che pure sarebbe stato così adatto a incorniciare questa figura luminosa, e priva della sua delicata vita il paragone precedente.

Poichè anche l'erudizione, il tono classico schiacciano spesso malamente queste note delicate, e ne stroncano brutalmente la vita. Così accade anche per il momento in cui una di queste espressioni ha la vita maggiore. Nella foresta sono i due amici ardenti di passione; l'amicizia è mutata in odio; sullo sfondo della foresta oscura sguainano le spade col giuramento di combattersi fino alla morte: perchè combattono? Per « l'amor del grazioso giglio ». È uno spiraglio di sereno in mezzo al selvaggio, al feroce; è Emilia che appare in immagine, e rischiara per un momento l'atmosfera terribile, e dà pace; l'immagine produce lo stesso effetto, che poco dopo la sua apparizione tra

i contendenti. V'è però, nonostante questa evidenza, una sfumatura stonata, in questa espressione popolaresca, che risuona d'un tratto tra l'altisonare di giuramenti e di deprecazioni, piene di riferimenti mitologici.

Il mondo di colorito classico, sia pur falso, in cui questo linguaggio viene a vivere, spesso lo priva di ogni significato e di ogni vita poetica. Il tono sfumato, suggestivamente indefinito, che è inerente alla loro espressione, circonda figure determinate con un rigore quasi classico; le figure degli eroi, maschie, salde, sono ogni tanto avvolte da questa atmosfera leggera.

E Peleo, presentato con tutte le caratteristiche di un eroe omerico, in una rivista di guerrieri che vogliono essere classici è:

Bianco e vermiglio e chiaro nel visaggio
Più che non fu giammai rosa di maggio;

e Palemone « grande e ben membruto », diventa ad un tratto « di pel rossetto e assai grazioso »; e Arcita che « gran coraggio nel parlar mostrava », è anche « bianco e vermiglio com' rosa d'aprile »; e Nestore è « leggiadro e bello », mentre i cavalieri hanno come attributo solito « adorno », trasportato qui di peso dalla tradizione canterina; e così via.

Questi aggettivi attribuiti ai cavalieri dei cantari, che combattono per divertimento, per chiasso, con un piglio fanciullesco, hanno un fine valore fantastico, specialmente quando sono proferiti da una appassionata bocca femminile. Qui, tutto quello che dà loro un significato poetico, è venuto meno.

Ci si accorge che manca ancora al Boccaccio, a questo punto della sua formazione artistica, il senso del valore del linguaggio; non ha compreso che esso nasce coll'immagine artistica e che la sua vita è inscindibile da essa, come dalla particolare situazione fantastica che lo ha creato. Gli manca il senso della faticosa ricerca, che vi deve essere da parte dell'artista, dello stile, del linguaggio, della parola che possano esprimere più pienamente il suo fantasma poetico. Per questo, povero di un linguaggio suo, mendica l'espressione, gli appellativi, gli aggettivi, dai classici e dai canterini.

Da questa deficenza nella sua formazione artistica, deriva pure l'*imprecisione*, che è grave specialmente nel *Teseida*; aggettivi riempiono interi versi senza dirci nulla, senza fissare un'immagine, senza darci un'impressione precisa che colpisca la nostra fantasia. Aggettivi si accumulano su aggettivi, nel primo canto, per descriverci le amazzoni; « tutte sono ardite, prodi, e snelle » (105), « belle leggiadre fresche e graziose » (122), « ornate e belle quanto più potieno », e così via. Ma non balza fuori, da questo accumularsi morto di aggettivi, uno che determini le amazzoni, e ce le lasci vive nella fantasia, con un'immagine particolare che le stacchi dalla massa uniforme e stereotipata delle donne giovani e belle. E così avviene per Ippolita:

> Ipolita era a maraviglia bella,
> e di valore accesa nel coraggio;
> ella sembiava matutina stella
> o fresca rosa del mese di maggio;
> giovine assai e ancora pulcella,
> ricca d'avere, e di real legnaggio,
> savia e ben costumata, e per natura
> nell'armi ardita e fiera oltre misura.
>
> (*Teseida*, I, 125);

un cumulo di aggettivi che lasciano morta completamente la figura della regina, priva, per tutto il poemetto, di alcuna realtà artistica; l'unica nota meno pesante, è l'eco spiccatamente popolare del terzo e del quarto verso. Questa imprecisa scorrettezza v'è in tutto il poema, nei più svariati momenti (vv. II-97; IV-51; VII-41; IX-59; XII-2, ecc.).

E v'è anche nel *Filostrato*; Griseida spesso non riesce ad essere che « valorosa », « lieta e parlante », « graziosa »..., e loda ad ogni istante « gli atti piacevoli e la cortesia » di Troilo; e così via; gli aggettivi restano anche qui meccanici riempitivi di schemi.

Il non sapere quasi mai elevare la lingua trecentesca a linguaggio, è la causa prima di questa imprecisione.

Forse ad essa fu inclinato il Boccaccio anche dall'uso stilistico del canterino di accumulare aggettivi che pare non rie-

scano a dare all'immagine una vera concretezza poetica; sembra abbiano solo una funzione, per così dire, riempitiva del verso, in armonia col tono della recitazione rapida, come di cosa improvvisata. Ma in realtà essi trovano, quasi sempre, il loro significato artistico, nel continuo sforzo del canterino di creare, anche attraverso la profusione di aggettivi, una atmosfera vaga e sognante, un mondo ideale, suggestivo nella sua indeterminatezza (v. per esempio, l'aggettivazione che circonda le figure femminili).

Nel Boccaccio questo significato, col mutare di intenzioni artistiche, non v'è più; questo uso stilistico sussiste solo perchè egli trovò questa apparente imprecisione nella tradizione dell'ottava narrativa che volle meccanicamente seguire. L'onda di facile musicalità, di scorrevolezza discorsiva, che derivava da questo vezzo all'ottava, lo illuse, forse ancor più, attento come era ai caratteri più esterni e più facili di questa tradizione.

* * *

La debolezza della formazione artistica del Boccaccio in questo periodo, si rivela anche dal sopravvenire di elementi eruditi nella sua poesia; essi vengono a porsi accanto a motivi della tradizione popolare del cantare, privandoli di ogni vita. La scarsa sensibilità del Boccaccio alla vita intima dei motivi che si sforza di trasportare da questa tradizione, si rivela sempre meglio. Invano egli tenta far riviver il tono fiabesco di cui, forse, anch'egli sentì la vita nei cantari; non glielo permette il suo atteggiamento fantastico e sentimentale.

Il modo falso ed esteriore col quale egli sentì questo motivo, ci è rivelato dal sopravvenire di toni colti, o meglio, eruditi, proprio nei pochi tentativi di ridare vita a questo tono.

In questi due poemetti infatti, nel *Teseida* sopratutto, si sente veramente un Boccaccio *poeta erudito*. È ancora l'allievo che cerca ogni pretesto per mostrare la sua cultura, per sfoggiare sceneggiature classiche e mitologiche, per far pompa di nomi e di paragoni classici, che solo un erudito può sapere; si sente ancora la gioia del neofita, nel fare risplendere quanto

ha imparato. I motivi quindi, spesso, sono conservati nella loro fisionomia esterna, come sono nella tradizione canterina; ma vengono ad assumere completamente un altro significato, per questo suo atteggiamento.

Le lunghe sfilate dei cavalieri, nei cantari, avevano un significato, per l'incanto che creavano nella folla commossa; e riuscivano ad armonizzarsi, pur nella loro rigidezza, coll'atmosfera generale del cantare.

Qui invece, sono solo pretesti allo sfoggio di erudizione. Ma il tipo esterno, il meccanismo e anche la lingua, sono gli stessi. La stonatura è tra l'intenzione classicheggiante ed erudita del Boccaccio, e il suo non sapersi liberare dal canone esterno, dal tono e dal linguaggio della tradizione canterina, creato per un altro mondo, e per un altro motivo. Per questo ritornano toni tipici dei cantari; Nestore ha tutto l'apparato e la fastosità dei cavalieri:

> Costui armato, il ferro sotto argento,
> quanto era, in piatte tutto nascondea,
> ma della maglie il molto guarnimento
> tutto fu d'oro quantunque ne avea,
> di ricche pietre assai fu l'ornamento,
> che ad arnese tal si richiedea;
> e sì lucea, che, in ogni parte oscura,
> luce avria data come giorno, pura.
>
> (*Teseida*, VI, 32).

Ma è una fastosità fredda e morta, senza alcun significato, come il « leggiadro e bello » dell'ottava tredicesima, che pare messo per finire il verso; ogni cavaliere (che il Boccaccio chiama *barone*), come nelle feste dei cantari, è

> .... onorato magnificamente
> e ricevuto molto caramente
>
> (*Teseida*, VI, 45);

ma queste frasi ingenue, indeterminate, popolaresche, stonano e muiono in mezzo all'altisonare di nomi e di appellativi pomposamente eruditi. Bisognerebbe poter esaminare tutto il canto VI, per vedere come perda ogni sua vita poetica, il tipo

esterno delle descrizioni dei cantari, che miravano a stupire, a incantare, per far vivere questa società nell'ambiente generale d'incanto e di stupore. [1]

Eppure anche il Boccaccio sentì in parte il fascino del tono favoloso, e cercò farlo rivivere in situazioni, anche per se stesse, adatte a questo motivo. Fin da principio, sembra voler dare al *Teseida* quel tono stupito, remoto, che hanno i cantari:

> Al tempo che Egeo re d'Attene era
> fur donne in Scizia crude e dispietate,
> alle qua' forse parea cosa fiera
> esser da' maschi lor signoreggiate.... (I, 6);

ma questa nota viene meno subito, quasi soffocata dall'ottava seguente, col paragone erudito, colle gonfie locuzioni cattedratiche. E press'a poco accade così ogni volta che il Boccaccio tenta creare ambienti e situazioni di tinta favolosa; come quando ci presenta Marte

> .... in esercizio
> di chiara far la parte rugginosa
> del grande suo e orribile ospizio (*Teseida*, VII, 29),

e poi seguitando su questo tono ci descrive la casa di Marte;

> in questa vide la ca' dello dio
> armipotente, questa, edificata
> tutta d'acciaio splendido e pulio
> dal quale era dal sol riverberata
> la luce che abborreva il luogo rio;
> tutta di ferro era la stretta entrata
> e le porte eran d'etterno adamante,
> ferrate d'ogni parte tutte quante.
> (*Teseida*, VII, 32).

[1] Cito qualche espressione delle molte, di chiara derivazione dai cantari: *Peleo*

> « sopra un destrier grande e di pel soro
> era fra tutti i suoi più eminente » (16);

Niso « ne venne armato tutto in arme luminosa » (20); *Peritoo* è « bianco vermiglio morbido nell'aspetto, e delicato », e viene « montato sopra un gran roncione » (42) e *Encelato* « chiara mostrava la sua adornezza » (51). Trascuro di citare le corrispondenti espressioni classiche già troppo note.

L'insistere sul *ferro*, sull'*acciaio*, sul *rugginoso*, sull'*oscurità*, sull'*orribile antro*, sulla *stretta* entrata, riesce a dare, come certi passi dei cantari, un senso di paura e di mistero, di terribile favoloso.

Ma questa nota dura solo un attimo, e si dissolve e muore nelle strofi seguenti; un cumulo di personificazioni banalmente prese dal suo bagaglio di erudizione classica, ingombra le ottave, con un tono pesante, freddo.

Uno stesso effetto si potrebbe cogliere esaminando la descrizione della casa di Venere. Così come l'intervento favoloso della Furia, è ben preparato dal tono oscuro e pauroso che regna sul principio della quarta ottava (IX); (la furia viene da « gli *oscuri* regni dell'*ardente* Dite », e da parte del « re *nero* »). Ma al momento della sua apparizione si appiattisce in una banalissima descrizione classicheggiante della furia; si accumulano quasi affannosamente particolari paurosi; ma la descrizione resta fredda, senza alcun senso di terribile o di favoloso; e sbocca in quella osservazione finale di un particolare, che staccata come è di ritmo e di pensiero, fa sentire tutta la freddezza del poeta:

> Venne costei di ceraste crinita,
> e di verdi idre li suoi ornamenti
> erano a cui in Elisso la vita
> riconfortata avea, li quai lambenti
> le sulfuree fiamme, che uscita
> di bocca le facevan puzzolenti,
> più fiera la faceano; e questa dea
> di serpi scuriata in man tenea.
>
> (*Teseida*, IX, 5).

Anche il tono favoloso che il Boccaccio tenta dare alle lunghe descrizioni di combattimenti e di duelli, si risolve in toni banali, quasi sempre dovuti all'erudizione; come sarà messo in rilievo in altra parte.

Mancava al Boccaccio, anche quando usciva in esclamazioni di stupore, anche quando faceva il viso ingenuo e sorpreso, l'animo pieno di sensibilità, e di commozioni elementari, dei canterini. Aveva ancora quel tanto di fanciullesco,

che è in tutti noi per gustare questo tono; e questo lo illuse sulla possibilità di farlo rivivere nelle sue opere; ma lo aveva ormai troppo scarso, ed era troppo soffocato in lui dagli atteggiamenti sentimentali e dalla erudizione, per rivivere e ricreare situazioni simili. Credette forse, che bastasse accumulare particolari insoliti e strani, per creare situazioni meravigliose; e che tanto più ricercati e fuori del comune fossero questi particolari, tanto più facilmente si potesse dare il senso del meraviglioso.

Volle insomma fare dell'erudizione un mezzo per creare il tono fiabesco; il massimo della incomprensione.

Questo esame però ci mostra quale forza ebbe su di lui l'influenza dei cantari; solo nel *Teseida*, che più direttamente dipende da essi, si coglie un tentativo, fallito sì, ma chiaro, di raggiungere questo tono poetico. Nelle altre opere v'è una rinunzia spontanea dello spirito borghese del poeta a creare toni simili, anche quando lo porta la materia stessa e le situazioni sono in apparenza favolose. [1]

* * *

Questa incomprensione del motivo poetico generale dei cantari, per cui la loro lingua e i loro toni hanno vita, si rileva sempre meglio dall'imborghesirsi di certi motivi e di certe rappresentazioni, che derivano dalla tradizione canterina.

La società che vive nei poemetti, malgrado gli sforzi del Boccaccio, riproduce il tipo della società trecentesca, e spesso cade e si appiattisce nei suoi toni più borghesi.

Non si accorge il Boccaccio che la intrusione di particolari della vita quotidiana, non evita una disarmonia di toni nei cantari peggiori. La evita negli altri, perchè la vita trecentesca affiora in ciò che ha di più puerile e di più fanciullesco, e quindi di più armonico col carattere degli eroi e col tono generale dei cantari.

[1] Il *Filocolo*, in cui l'elemento favoloso affiora, dipende anche esso dai cantari; e le situazioni favolose dell'*Ameto* e della *Amorosa Visione*, sono tali solo di nome, e sono create non per se stesse, ma in funzione di altri elementi.

Cogliendo questo motivo, lo imborghesisce secondo le tendenze del suo spirito; quello che è un principio di disarmonia nei cantari, è aggravato da lui, dal suo sentire di cortigiano del Trecento.

Eppure il Boccaccio cercò, in qualche momento, di dare una vita leggera, fanciullesca ai suoi eroi; anzi, come abbiamo visto, tenta trasportare ad essi il linguaggio sognante e popolaresco che circonda di tanta freschezza i cavalieri dei cantari. Il tono borghese non solo toglie a una tale rappresentazione ogni possibilità di vita, mettendoci brutalmente nel vivere di ogni giorno, e priva sempre più di ogni sua poesia questo linguaggio; ma stronca anche la vita poetica che potrebbe derivare alle figure degli eroi da una compostezza classica. L'imborghesisce, li fa agire come grassi mercanti fiorentini.

Anzi, il linguaggio tipico del popolo grasso del Trecento, suona sulle labbra di questi cavalieri, spesso proprio fra i colpi più meravigliosi, quando tutta questa società è avvolta in una atmosfera, sia pur fittizia, di nobiltà eroica. Filone grida ad Arcita che lo ha ferito:

« Va oltre, cavaliere ardito,
col primo agurio della nostra gente,
e cotai basci Emilia ti dia spesso
qual tu m' hai dato ».

(*Teseida*, VIII, 83);

e subito dopo Eurimeteo:

« Se te padre raspettasse
qual hai me concio qui, ti ritrovasse »

(*Teseida*, VII, 84).

Il tono sciattamente borghese, non risparmia i personaggi più alti. Teseo riesce quasi sempre a conservare una certa dignità regale, per la generosità di ogni suo atto, per la assennatezza di ogni sua parola. Eppure vede la bellezza di Emilia con occhio da mercante (v. p. 61); e tutta la meschinità del suo sentire, invano nascosta da una pesante magniloquenza, si rivela nel discorso dopo i funeral id'Arcita; che esso si può riassumere

in una frase: « piangere un po' un caro perduto, va bene; ma a lungo è seccante ed è meglio divertirsi ». Le parole di Palemone in risposta sono degne del tono sciatto di tutto questo canto;

> « La donna è bella, e credo ch'el si crede
> che di qui infin nel reame molosso
> simile a lei non sia; ben troverete
> a cui viè me' che a me, dar la potrete »
> (*Teseida*, XII, 24);

è il linguaggio che si userebbe in un mercato!

La povertà borghese di sentire di questi eroi, raggiunge il culmine nel loro affollarsi malizioso attorno a Palemone il giorno dopo le nozze:

> E li re greci li vennero in petto,
> con lieti motti della trapassata
> notte qual fosse suta domandando,
> molto di ciò insieme sollazzando
> (*Teseida*, XII, 79).

Questa incapacità del Boccaccio a mantenere i suoi personaggi in una atmosfera priva di note disarmoniche, e a farli vivere di una vita che derivi da una concezione artistica, salda e unitaria, si scopre anche nel tono loico e ragionativo, che corre sulle loro labbra. Questo conferma la loro meschinità; lo studio psicologico, che è la nota più riuscita dei poemetti del Boccaccio, si appiattisce non di raro in questo tono.

Nella risposta di Troilo all'accusa buttata di sfuggita da Cassandra, contro Griseida (*Filostrato*, VII, 89 e sgg.), non v'è il minimo fremito di passione; Troilo, ch'è in fin di vita, ribatte ogni punto dell'accusa, come un buon allievo degli scolastici, con un profluvio di parole fredde e loiche. E Arcita, disperato per la separazione da Emilia, tra mille sospiri e lamenti, calcola il pro e il contro della sua liberazione; e tratta con la massima precisione ogni punto (*Teseida*, III, 70 e sgg.).

Accanto a questo tono ragionativo e borghese, a questo linguaggio freddo e saputo, non stanno solo gli aggettivi leggeri e fiabeschi che notammo; ma corrono sulle labbra degli

eroi del Boccaccio anche i paragoni popolareschi, gonfi della passione violenta del popolo, immaginifica ma ingenua, nel continuo ricorrere a paragoni naturalistici.

E Troilo accanto ai discorsi loici, dice che egli getta « sospiri più che fuoco ardenti »; e parlando del suo amore, come di un fuoco, dice a Griseida che lo ha soddisfatto:

> « L'acqua del fabbro su gettata ci hai
> sicchè egli arde più che non facea! »
> (*Filostrato*, III, 68).

Mentre Arcita dopo i calcoli meschini esclama:

> « Verrò mancando come cera ardente! »
> « Io servo vie peggio che al vento! ». (*Teseida*, III, 79).

Questo linguaggio perde ogni sua vita; il sentire borghese dei personaggi che lo usano lo appiattisce in un'atmosfera fredda, negata completamente alla sua vita, che è tutta calore, passione, ardore fantastico. D'altra parte, anche l'ambiente solo intenzionalmente, di grandezza eroica e di classicità sostenuta, è, per le stesse ragioni, contrario alla sua vita poetica. Nell'atmosfera cavalleresca del cantare, queste note riescono a vivere, perchè essa è tutta vibrante di una grazia puerile, di sentimenti elementari, ma pieni di fantasia, in accordo intimo col senso di stupore che domina in esso.

Questo appiattirsi della sensibilità del Boccaccio, in un tono sciatto, si rivela anche in particolari e varie situazioni derivate dai cantari, e che perdono la loro delicatezza.

Così le note patetiche e appassionate degli amanti prossimi alla separazione, terminano, dopo il tentato suicidio, dopo gli accenti e le lacrime più disperate, e gli aggettivi più teneri che riecheggiano quelli dei cantari, in queste parole:

> « or noi abbiamo assai
> a lodar Dio; per ora andiamo a letto:
> quivi ragionerem dei nostri guai;
> s' io considero il torchio consumato,
> el n'è di notte già gran pezzo andato ».
> (*Filostrato*, IV, 126).

L'accorata disperazione che si sente nei versi precedenti, pare dopo questa nota quasi una sciocca commedia tra amanti; come siamo lontani dalla semplice e sobria rappresentazione delle separazioni nei cantari, dove le stesse espressioni e le stesse azioni esprimono un dolore accorato, violento, ma privo di ogni nota falsa o meschina!

Lo stesso avviene per l'affiorare di note comiche in situazioni tragiche, che nei cantari sfuma attraverso un tono scherzoso e stupito, nell'atmosfera generale di fiaba.

Il motivo resta nel Boccaccio, in forza della tradizione; e anche per una certa sua insensibilità al terribile, al grande moralmente, che deriva dalla meschinità borghese del suo spirito. Cambia l'atteggiamento spirituale, e il sentire, e perciò muta il significato del motivo.

Nel Boccaccio è la malizia che affiora, lo sberleffo del giovanotto di corte a tutto ciò che è serio e morale. E dopo aver parlato della magnificenza di Teseo e della sua vittoria dice:

> Le nozze furon grandi e liete molto,
> e più tempo durò il festeggiare,
> e ciascun dalla sua fu ben raccolto,
> ed a tutti pareva bene stare,
> perchè fortuna avea cambiato volto;
> e le donne sapeano or che si fare
> sè ristorando del tempo perduto
> mentre nel regno non era uomo issuto.
>
> (*Teseida*, I, 138);

o lascia insinuare una punta di comico nei tragici lamenti di Troilo:

> « Or sol mi trovo lasso, e lacrimando
> in dubbio se giammai tanto gioiosa
> notte deggia tornare; ora abbracciando
> vado il piumaccio, e la fiamma amorosa
> sento farsi maggiore.... » (*Filostrato*, V, 20);

o sa cogliere in situazioni tragiche la nota buffa:

> .... ed a sedere
> con lor si puose, e fe' vino arrecare

a gran dovizia, e cominciò a bere,
e perochè non l'aveano a pagare,
sanz'ordine nessun n' hanno cioncato,
tanto ch'ognun s'è bene inebriato. (*Teseida*, V, 24);

.... Egeo,
il qual la bianca barba per dolore
tutta bagnata aveva per Arcita.... (*Teseida*, XI, 9).

L'irrimediabile imborghesimento di animo e di sentire (che si sente specie nei due primi esempi) priva il motivo della sua sfumatura più viva, che deriva dal senso di irrealtà umana che esso conferisce ai personaggi. Al mutamento dello spirito col quale è sentito questo motivo, come di solito, non corrisponde un eguale mutamento di linguaggio; il nuovo atteggiamento fantastico si vuole adattare in forme non sue. Questo denuncia la sua poca forza e la scarsità di formazione artistica del Boccaccio, che non avverte questo cambiamento, e tende sempre ad un trasporto meccanico, non solo dei motivi, ma anche del loro stile e del loro linguaggio.

Tutto questo imborghesirsi di toni generali che stronca la poesia di tanti motivi, lascia, come vedemmo, privi di una vera vita, i personaggi. Essi sono ora magnanimi eroi, ora borghesucci che calcolano con accanita precisione la maggior convenienza di ogni loro atto; non riescono a trovare un equilibrio di toni, una vita fantastica unitaria, priva di note disarmoniche. E il Boccaccio nel tentare di dare agli eroi una umanità, non si accorge di dar loro i sentimenti della borghesia trecentesca; e mantiene il meccanismo esterno che esprime l'agire e il vivere dei cavalieri dei cantari, senza che esista più la loro vita.

Il compromesso è tanto più grave, perchè questa società dovrebbe riprodurre un tipo di vivere classico; l'intenzione dell'autore è chiara. Questa fittizia nobiltà eroica viene al contatto con questo spirito borghese; e per la forza della tradizione canterina, la rappresentazione del mondo cavalleresco viene a sovrapporsi; perchè il tentativo di rappresentare un mondo classico, deriva solo dalla cultura e dall'erudizione.

Doppio compromesso; con uno spirito e un sentire borghese si vuole rappresentare una società classicamente nobile e composta, coi mezzi e con le tinte esterne di un mondo cavalleresco e favoloso.

* * *

Il modo particolare col quale il Boccaccio sentì la tradizione canterina, si rivela sempre meglio quando s'incontrano, nell'espressione di certe situazioni, i canoni rappresentativi di essa, con toni e note di meccanica derivazione classica; atteggiamenti spirituali, azioni, paesaggi, sono visti e sentiti spesso, non in modo diretto e nativo, ma mediatamente a queste due tradizioni. La tendenza del Boccaccio a farle esistere meccanicamente l'una accanto all'altra, rivela la sua scarsa sensibilità poetica, e la sua incerta formazione artistica; mentre appare sempre più chiara l'impossibilità, per i motivi canterini, di rivivere, anche per questi continui toni disarmonici e contrastanti, che si sovrappongono a loro, in istridente contrasto colla loro vita e coll'atteggiamento fantastico da cui essa nasce.

Anche situazioni secondarie, rivelano questa incertezza. La natura fu sentita poeticamente dal Boccaccio, come sfondo alla bellezza, come spettacolo gioioso in armonia con l'esultanza della gioventù e con il molle fascino femminile.

Ma nei poemetti (anche se qualche volta la natura è rivissuta con questo sentimento) i canoni rappresentativi delle due tradizioni, si urtano soffocandosi. Troilo vede Griseida:

> Venuto il vago tempo il quale
> riveste i prati d'erbette e di fiori,
> e che gaio diviene ogni animale,
> e in diversi atti mostran loro amori.
>
> (*Filostrato*, I, 18).

La nota dei due ultimi versi, presa di peso dai classici, risuona falsa dopo il tono indeterminato, da cantare, dei primi due.

In altri passi i due toni si fondono; ma lasciano però una freddezza e un'incertezza generale, che turba ogni sfumatura poetica:

.... la nuova primavera
di fronde e di fioretti gli arboscelli
ignudi stati in la stagion severa
di subito riveste e fagli belli;
i prati e' colli e ciascuna riviera
riveste d'erbe e di be' fior novelli.

(*Filostrato*, III, 12);

e rivestiva le sue parti belle
di nuove erbette e di vaghi fioretti.

(*Teseida*, III, 12);

e viene a prevalere il colore rigido, smaltato, proprio dei cantari:

Li fior dipinti e la novella erbetta
ch'e' prati fan di ben mille colori

(VII, 63);

o il senso di una natura da età dell'oro, da paese incantato;

Egli era bello e d'alberi novelli
tutto fronzuto e di nova verdura,
ed era lieto di canti e d'uccelli,
di chiare fonti fresche a dismisura,
che sopra l'erbe facevan ruscelli
freddi e nemici d'ogni gran calura;
conigli, lepri, cervi e cavriuoli,
vi si prendean con cani e con lacciuoli.

(*Teseida*, IV, 65).

Il tono classico riesce a prevalere solo quando si riproduce nella maniera più fredda e più banale (v. per es.: *Teseida*, VIII, 51-52); ma anche allora, si sentono toni caratteristici dei cantari.

Le situazioni che il poeta rappresenta di seconda mano, potrebbero avere, per lo meno, un tono più unitario, se vivessero mediatamente a una sola di queste tradizioni. I loro canoni rappresentativi vengono invece a sovrapporsi, quasi sempre, nelle stesse situazioni; in quelle che oltrepassano la sua

esperienza di uomo del Trecento; nelle descrizioni dei tornei, dei duelli, delle battaglie mirabolanti, delle ricchezze favolose. Questi motivi che nei cantari vivevano in funzione del fiabesco, qui vivono invece per la sua smania erudita, per lo sfoggio della sua cultura mal rivissuta. La formazione letteraria e l'amore ai classici, sono tanto poco intimamente penetrate nel suo spirito, che non riescono ad imporsi neppure in parte; non riescono a dare a queste rappresentazioni la serenità, propria dei classici, anche in un modo esterno e fittizio; nè a fare raggiungere al Boccaccio una precisione stilistica, o per lo meno, un'unità, sia pur fredda e rigida, di toni, di stile, di lingua.

Il tono classico (che, si è detto sempre, domina queste rappresentazioni) è, quasi del tutto, esteriore; ed esteriori sono anche i motivi derivati dai cantari, che tuttavia prevalgono.

Perchè in questo continuo compromesso, il Boccaccio non riesce quasi mai a dare alla sua poesia, un senso che vada oltre il meccanismo esterno; tutto è come uno scenario a tinte violenti, ma dietro v'è il vuoto.

Dai cantari derivano certe note che dànno a queste rappresentazioni un tono che si stacca nettamente dalla concezione classica.

V'è l'incapacità di dare il senso del terribile, del feroce, del sanguinoso; gli aggettivi si accumulano uno più terribile dell'altro, in ispettacoli sempre più orrendi, senza riuscire a superare la freddezza e la insensibilità che domina in tutti questi passi:

> Il sangue quivi de' corpi versato
> e de' cavalli ancor similemente
> aveva tutto quel campo inaffiato,
> onde attutata s'era veramente
> e la polvere e il fummo; imbragacciato
> di sangue era ciascun destrier corrente,
> o qualunque omo vi fosse caduto;...
>
> (*Teseida*, VIII, 87).

Sangue e strage si accumulano con i colori più foschi e realistici, e il quadro esternamente diviene sempre più spaventoso, più crudele. Ma questo è un meccanismo che non riesce a com-

muovere. Non abbiamo alcuna impressione, tanto la strage e il sangue sono analizzati negli oggetti, e congiunti con toni e particolari banali e insignificanti; come il tono ragionativo del quarto e del quinto verso, e quell'*innaffiato*, che trasporta un'immagine domestica e campagnola, all'espressione di uno spettacolo macabro e spaventoso.

Quest'insensibilità era, nei cantari, in accordo col loro tono unitario; il Boccaccio colse questo motivo, non solo in forza della tradizione, ma perchè credette, forse, di sentirlo consono alla sua vita spirituale e fantastica.

Ma l'insensibilità derivava in lui dall'imborghesirsi del suo spirito, dal contatto intimo e continuo con quella società di meschino sentire, che nella sua gioiosa vita egoistica rifuggiva dal terribile e dal doloroso, come dal brutto e dal turpe.

L'incomprensione di questa diversità di atteggiamento fantastico, gli fa usare gli stessi mezzi meccanici, lo stesso stile, la stessa lingua che nel cantare. Espressioni, che passano in più di un cantare stereotipate, ritornano senza mutamento alcuno:

> E l'uno in ver dell'altro de' baroni
> s'andarono a ferir come dragoni.
> Li scudi in braccio e le spade impugnate
> *sopra l'erbette* l'un l'altro ferendo....
> (*Teseida*, V, 75-76).

L'espressione creata per le giocose battaglie dei cavalieri si ripete senza alcun significato. E torna anche un motivo derivato, nei cantari, dall'insensibilità al terribile.

Anche nei pometti boccacceschi, gli eroi tendono a divenire ragazzacci che si accapigliano senza farsi gran male, che combattono cogli atti più buffi, e d'improvviso cadono giù, tutti di un pezzo, con un grande fracasso. Diomede ha, nel cadere, tutto l'atteggiamento burattinesco dei cavalieri dei cantari; Agamennone

> .... gridò forte: « O Diomede affrena
> troppo ci vai di dammaggio faccendo! »
> e questo detto in sul capo il ferio
> ond'elli a terra tramortito gio. (*Teseida*, VIII, 29);

mentre invece i cavalieri prendono il tono di una scalmanata brigata di ragazzacci, che si litiga per avere un qualche tesoro:

> Quivi era Archesto con altri pisani,
> li quali il preser per tirarlo a loro,
> ed a caval riporlo; ma' tebani
> forte il tenean per lo busto fra loro;
> onde co' ferri vennero alle mani,
> sè percotendo agramente costoro;
> altri il tiravan per lui riavere
> e altri forte per lui ritenere.
>
> (*Teseida*, VIII, 62);

o sembrano pagliacci, o contadini brilli che si azzuffano per qualche sciocchezzuola:

> Quivi di spade e di baston ferrati
> era sì grande la batosta e tale
> che molti ve ne furon magagnati!
>
> (*Teseida*, VIII, 69);

per ridursi, nelle ott. 83 e 84 (v. p. 69) a comici atteggiamenti borghesi-popolari.

Ma non v'è più la situazione fantastica per cui il motivo era nato e si era fatto poesia (v. pp. 27 e sgg.); al contatto continuo di un tono classico che vuol sovrapporsi, di una serietà e di una compostezza sia pur fittizia, che derivano al Boccaccio dai modelli latini, [1] ogni sua vita è spezzata; e vi si aggiunge anche l'imborghesimento che notammo.

Lo stesso compromesso si avverte nella sfilata degli eroi al libro VI del *Teseida*. Il Boccaccio trovava questo uso nei poemi classici. Gli parve forse uno dei mezzi più adatti a dare un tono elevato e nobile alla sua poesia; ma trovava pure un simile canone nei cantari; che nei suoi poemetti, come abbiamo già visto, perde la vita poetica.

Delle due tradizioni restano, come al solito, i motivi più esterni; della classica l'uso (che è della parte deteriore di essa)

[1] Non indugio a rilevare particolarmente i toni classici; essi sono evidenti, e rilevati da tutta la critica.

di sovraccaricare ogni nome di tutte le possibili reminiscenze mitologiche, e il bisogno di dare una fittizia consistenza agli eroi, con mille riferimenti genealogici; della canterina, l'accumularsi di ricchezze, la fastosità dei cavalieri, tutto il meccanismo esterno, che inseriva questi motivi, nella meravigliosa fiaba del cantare; esso dovette al Boccaccio apparire come canone necessario alla poesia.

Si possono quindi trovare accanto ottave come queste:

> Venne d' Egina lì il re Pelleo
> giovane ancora e di sommo valore;
> e seco quella gente che si feo
> di seme di formiche en le triste ore
> che Eaco lo suo popol perdeo,
> menò con pompa grande e con onore;
> bianco e vermiglio e chiaro nel visaggio
> più che non fu giammai rosa di maggio.
>
> Vestito era il buon re in drappi d'oro
> chiari per molte pietre, e rilucente,
> e sovra un destrier grande di pel soro
> era fra tutti i suoi più eminente....
>
> (*Teseida*, VI, 15-16).

Dalla prima ottava, caratteristica del classicismo deteriore e di maniera, si passa attraverso i due ultimi versi, levati di peso dai cantari, alla seconda; in essa l'accumularsi continuo di particolari di ricchezza e di magnificenza, resta freddo e meccanico, e non lascia alcuna impressione; proprio come vedemmo dell'affollarsi affannoso di particolari terribili.

Questa ricchezza che viene ammassandosi, in tutta la descrizione, ha un tono grasso, pesante, borghese; la leggerezza fiabesca delle cose preziose dei cantari, che venivano accumulandosi sotto l'incanto del poeta stupito è svanita del tutto. Rimane solo il motivo non sentito. Menelao regge:

> Il freno grave per molto oro
> con un mantel ch'al collo ventilante
> dai circustanti s'udiva sonoro.
>
> (*Teseida*, VI, 24);

e Nestore:

> Armato, il ferro sotto argento
> quanto era in piatte tutto nascondea,
> ma della maglia il molto guarnimento,
> tutto fu d'oro, quantunque n'avea.
> Di ricche pietre assai fu l'ornamento.
> (*Teseida*, VI, 32);

e le armi di Evandro « Sott'oro eran nascose luminose »; e così via. L'affanno di accumulare cose preziose, non può dare un senso di meraviglia, perchè il poeta stesso tratta questi toni con una freddezza meccanica, che rivela il tema obbligato.

L'influenza della tradizione canterina diviene più chiara quando, concludendo la descrizione di Peleo, si dice:

> Oh, quante donne allor fe' sospirare!
> ed è credibil che ne innamorasse,
> se gentilezza e biltate han potere....
> (*Teseida*, VI, 18).

La nota è falsa in un complesso classico, di serietà e di austerità guerriera; mentre non v'è cantare, che, in simili situazioni, non abbia note eguali. Del resto il tono sarebbe consono al sentire del Boccaccio [1] se non fosse soffocato dalla soverchia preoccupazione del poeta erudito.

Il tentativo di dare a queste situazioni una vernice classica, vive con le sue note di una tradizione decadente e ridotta a maniera, accanto ai toni dei cantari; s'interseca con essi, investendo proprio le ottave in cui abbiamo scoperti i motivi schiettamente popolari (v. per es.: le ott. 25, 27, 28, 30, 38, 39, ecc. del canto VI del *Teseida*). E cerca infiltrarsi ovunque, attraverso sfumature di lingua, e coll'altisonare degli aggettivi e degli appellativi eruditamente ricercati (per es.: *Eononnia pulita; un caval calidonio; drappi sirii; la terra dei*

[1] Cfr. anche il *Decamerone*: dove è affermato, tante volte, proprio in questo tono, il potere sovrano della bellezza: ed è proclamata l'intima e necessaria corrispondenza tra bellezza, gentilezza di cuore e amore (cfr. particolarmente la novella VII, 7): e dove i grandi e gli eroi, come Re Piero, passano sempre in mezzo agli sguardi ammirati di una folla commossa, e ai sospiri appassionati di mille fanciulle amorose.

Cecopri; l'alto colle Cillenio; la steril Nonacria; Atene lernea; Atlantide silvestra, ecc.), e trasportati qui meccanicamente dalla tradizione epica classica.

La disarmonia e il compromesso si perpetuano in ogni espressione, e in ogni particolare; la scarsa formazione artistica del Boccaccio, si rivela appunto nel non sapere seguire risolutamente una delle due tradizioni. Era inclinato a una, per la sua formazione culturale, e dall'altra non si sapeva liberare.

Forse, anche, sentì la vivezza di motivi che vi era in ambedue; e tentò fonderle. La vita poetica di entrambi fu infranta; ma il tentativo indicava una volontà di nuovo, un volere fondere tutto ciò che di vivo sentiva nelle tradizioni epiche precedenti. [1]

* * *

La tradizione canterina, come è facile rilevare anche dalle poche analisi fatte, è, malgrado tutta la incomprensione e i trasporti meccanici, più sentita della classica; anzi non mancano del tutto motivi che riescono a rivivere con una certa forza poetica.

La diversità di atteggiamento spirituale, fa prevalere certe note e ne smorza altre; ma il sentire del Boccaccio, in qualche caso, coincide, per molti lati, con quelli dei canterini.

Così il tono di festa che circonda tutti i grandi avvenimenti e la funzione della folla come di un elemento che incornicia le azioni dei grandi e ne accresce la magnificenza, ritornano nei suoi poemetti con una certa aderenza allo spirito dei cantari,

[1] La influenza dello « Stil Novo » sui poemetti del Boccaccio, è già stata rilevata più volte. Forse, il vedere come i canterini avevano acconciamente inserito questi motivi nelle loro opere, lo indusse meglio a riecheggiare toni lirici in composizioni che volevano essere rigidamente epico-eroiche. Si capisce meglio così, perchè il Boccaccio riecheggiò questi toni, nella situazione di spirito meno consona ad essi.

Ma il motivo che nei cantari viveva, armonico col tono generale, qui non ha più la stessa vita. Non è che un'altra tradizione stilistica e linguistica, che viene, coi suoi elementi più meccanici, ad unirsi, di quando in quando, alle altre due, accentuando la disarmonia dei toni diversi sovrapposti.

dai quali egli prende lo stile e la lingua. Certo lo stupore ingenuo e incantato è quasi del tutto venuto meno; ma il motivo rimane vivo, per la tendenza aristocratica del Boccaccio, a considerare solo la vita dei grandi, e quella del popolo in funzione di essa. [1]

Sembra perfino di sentire echi precisi di qualche cantare, per es.: di quello del *Bel Gherardino*:

.... essi spendevan largamente;
ogni persona da loro onorata
era in Attene graziosamente;
e sì gran cortesia da loro usata
che sen maravigliava tutta gente;
onde gli amavan tutti i cittadini
quantunque egli eran grandi e piccolini.

Altro che canti, suoni ed allegrezza
nelle lor case non si sentia mai,
e ben mostravan la lor gentilezza,
a chi prender volea, davano assai;
astor, falconi e cani, di gran prodezza
usavano a diletto; nè giammai
erano in casa sanza forestieri,
conti e baroni, e donne e cavalieri....

Sì eran di larghezza i baron pieni
giostre facendo, e grande l'armeggiare
con lor brigate ne' giorni sereni.

(*Teseida*, VI, 7-9).

V'è la stessa magnificenza, lo stesso stupore (accennato quasi di scorcio), del popolo che circonda i cavalieri.

Il senso gioioso della vita che traspare dai versi e tende all'oraziano *carpe diem*, è un sentimento più caratteristico del Boccaccio che viene a prevalere. Ma la rappresentazione della

[1] Cfr. anche il *Decameron*. Tutti i suoi personaggi più elevati hanno nel loro agire magnanimo un desiderio aristocratico di spettacolosità. La nota ritorna più assidua, più armonica, più fiabesca nella decima giornata, che è quasi il poema d'una umanità superiore ed eroica. Ma nella più limpida serenità e nel valore della spettacolosità limitato quasi a una sanzione solenne del bene, che non si esaurisce in essa, vive nel *Decameron* il nuovo ideale estetico e morale della misura, come virtù umana suprema.

folla intervenuta al torneo, è fatta con quella semplicità non priva di senso grandioso, che è propria dei cantari.

> A questo tutti i popoli Lernei
> poscia che i lor maggiori ebber lasciati
> se 'n venner tanti che dir nol potrei
> benchè v'entrasson tutti disarmati:
> e come avvien, li lor con li Dircei
> veduti, così s'eran separati
> tenendo l'un la parte del ponente
> e l'altra incontro tenea l'oriente.
>
> Vennervi i cittadini e tutte quante
> le belle donne realmente ornate,
> e qual per l'uno e qual per l'altro amante
> preghi porgeva: e così adunate,
> dopo tutte, con lieto sembiante
> Ippolita vi venne, in veritate
> più ch'altra bella, ed Emilia con lei
> a rimirar non men vaga di lei.
>
> (*Teseida*, VII, 112-113).

L'unica nota che svela di sfuggita l'atteggiamento non del tutto armonico dello spirito del Boccaccio a questo motivo, è quel « lernei », e « dircei », che ci fanno ricordare che non siamo nel mondo del cantare, ma di fronte a un poeta erudito; e che rendono il tono dell'ottava impacciato e pesante fino ai versi finali.

L'apparire della bellezza di Emilia dopo questa larga rappresentazione di masse festanti, che sembrano create per questa apparizione, è un motivo tipico dei cantari; in essi sembra non si possa concepire o vedere la bellezza, se non circondata e avvolta da una vasta onda di ammirazione. La rappresentazione sentita nello stesso atteggiamento artistico, dal Boccaccio, si ripete per le nozze di Emilia:

> Quando costei apparve primamente
> ornata, come noi creder dovemo
> che ella fosse allora riccamente
> d'un drappo verde di valor suppremo
> vestita, ciaschedun generalmente,

che allor la vide, dal primo al postremo,
Venere la credette, nè saziare
si potea nullo di lei rimirare.

I teatri, le vie, piazze e balconi
per li quali essa andando gir dovea
al tempio, là dov'erano i baroni,
tutte eran piene, e ogn'uom vi correa,
femmine e maschi, e vecchi con garzoni
per veder questa mirabile dea,
la qual ciascuno oltre ogn'altra lodava....

(*Teseida*, XII, 65-66).

Ma il motivo che ho notato, poco fa, nato da una nuova concezione della vita, viene a trionfare del tutto nella rappresentazione della vita festante della società più nobile:

Alti conviti e doni a regi degni
s'usavan quivi, e sol d'amor parlare,
e' vizi si biasmavan e li sdegni;
giovenil giochi e sovente armeggiare
il più del tempo occupavan gl' ingegni,
o in giardin con donne festeggiare;
lieti v'erano i grandi ed i minori,
e adagiati da fini amadori

(*Teseida*, VI, 70).

L'esperienza umana del poeta prevale su ogni motivo preesistente, e si esprime attraverso un *suo* sentire artistico; anche la lingua, pur riflettendo quella del cantare, ha una nuova vita armonica col nuovo sentire. V'è l'anima del Boccaccio nel senso più schietto; pare sentire riecheggiare tutte le scene simili; da quella del secondo sonetto a quelle del Filocolo. La società nella quale egli viveva, si affaccia con tutta la sua mollezza e il suo voluttuoso e gioioso vivere di corte.

Nella sua scarsa formazione artistica, il Boccaccio sapeva solo rivivere nel suo spirito e dare una vita poetica alle situazioni che rientravano più direttamente nella sua esperienza di cortigiano del Trecento; o alle situazioni psicologiche che aveva rivissute e sofferte, e che gli davano la possibilità di superare ogni tradizione, nell'introspezione dell'universale umano.

Non fu conscio di questa situazione della sua fantasia poetica; e volle, nel tentativo di creare una poesia epica, esprimere una vita fantastica, che non solo non rientrava nella sua esperienza di vita, ma era anche aliena dal sentire del suo spirito. Forse credette di supplire a queste deficienze, col trasportare di peso motivi ed espressioni vive delle due tradizioni, illuso che la poesia fosse legata al meccanismo esteriore.

Ma le tradizioni tornano in lui con nuova vita, quando sono sentite attraverso la sua esperienza sentimentale, colla quale riesce a superare ogni compromesso. Allora anche le reminiscenze della tradizione canterina, acquistano un valore nuovo e armonico, perchè diventano espressioni del *suo* spirito; non v'è più trasporto meccanico, ma un rivivere situazioni e sentimenti.

Così per il *lamento*, che aveva una tradizione così forte e così vitale nei cantari e nella letteratura classica. Nei lamenti di Troilo v'è una vera onda di passione, che fonde in un unico tono tutte le note delle varie tradizioni;

> « O dolce bene, o caro mio diporto
> o bella donna a cui io mi donai,
> o dolce anima mia, o sol conforto,
> degli occhi tristi fiumi divenuti
> deh non ve' tu ch' io muoio e non m'aiuti?
>
> Chi ti ved'ora, dolce anima bella?
> Chi siede teco, cor del corpo mio?
> Chi t'ascolta ora, chi teco favella? »

(*Filostrato*, V, 24-25).

È un continuo riecheggiare del tono accorato dei cantari, in quelle ripetizioni popolaresche, che battono e ribattono con appassionata insistenza, su di un unico motivo; e gli appellativi gonfi d'amore, riescono qui a vivere, insieme alla lingua, di derivazione canterina, perchè sono quasi nella stessa atmosfera di passione per la quale erano stati creati. Perfino riescono a scomparire le preoccupazioni culturali ed erudite del *Teseida* nei lamenti di Arcita e di Emilia; elegiaci, ma appas-

sionati, che fanno rivivere echi popolari con spirito armonico alla loro vita:

« O bella Emilia del mio cor disio,
o bella Emilia, da me sola amata,
o dolce Emilia, cuor del corpo mio,
ora sarai da me abandonata! »

(*Teseida*, X, 104).

La tradizione canterina prevale quasi completamente con la sua profonda passione.

Forse perchè il tono accorato, senza speranza, ma non scompostamente disperato, deriva a questa tradizione, da tutta la nostra più antica lirica, così ricca di situazioni simili, che colpivano anche le fantasie più incolte.

E questo motivo era, come pochi altri consono all'atteggiamento spirituale del Boccaccio in quel periodo. Così la intima poesia della situazione poetica, fu da lui rivissuta e vivificò anche i toni classici, che sarebbero rimasti freddi e di maniera.

In intimo accordo con questo motivo, è *il senso tragico della propria bellezza* che hanno tutte le figure femminili dei cantari, e che nel *Teseida* anima la figura d'Emilia. Esso conferisce alle donne dei cantari sfumature delicatissime che rivivono appunto in Emilia.

Ella sente veramente la sua bellezza come apportatrice di sventura:

« Deh, quanto mal per me mi diè natura
questa bellezza di cui pregio fia
orribile battaglia, rea e dura,
che qui si fa sol per la faccia mia!
la quale avanti ch'ella fosse oscura
istata sempre volentier vorrei....

Omè amor! con che agurio omai
nella camera di qual di costoro
entrerò io, se non d'etterni guai? »

(*Teseida*, VIII, 89-99).

E giunge a maledirla con la stessa forza popolare che si sente nei cantari:

> « Omè! sovra di me andasse l'ira
> che altrui nuoce, per la mia bellezza;
> . . . .
> maladetta sia l'ora ch' io fui nata,
> ed a te prima giammai palesata! »
>
> (*Teseida*, X, 71).

Si avverte, però, anche in questo motivo, un elemento estraneo, tenuissimo, che gli toglie un po' della freschezza che ce lo ha reso caro; è un tono un po' ragionativo, derivato da una eccessiva preoccupazione psicologica (cfr. pp. 70 e sgg.), che sa lontanamente di ostentazione; un infiltrarsi appena percettibile di cultura e di erudizione, che stona in queste effusioni appassionate d'animo, di fanciulle ardenti. La forma borghese di pensiero e di sentire dello spirito del Boccaccio, difficilmente svanisce del tutto, anche quando pare ch'egli viva solo in una vita fantastico-sentimentale.

Il motivo popolare gli tornerà più vivo e più puro quando avrà raggiunto la maturità artistica; lo stesso valore psicologico di queste note, riuscirà a fondersi col tono fiabesco che esso ha nei cantari; nasceranno allora le figure femminili del *Decamerone*, più vive e più care.

CONCLUSIONE.

L'esame di qualche motivo e di qualche situazione dei poemetti del Boccaccio, mi pare abbia mostrato e chiarito l'affermazione posta al principio di questo capitolo.

Esiste in essi una chiara influenza della tradizione canterina; anzi si presenta non priva di fondamento, l'ipotesi, che almeno il *Teseida*, nonostante l'intento classico, s'innesti proprio su questa tradizione.

Ma, (come ho notato già nell'esame dei vari motivi) il Boccaccio era in una situazione spirituale e aveva un atteggiamento fantastico, completamente diversi da quelli dei canterini. Nè a questo momento della sua formazione artistica, aveva ancora un linguaggio e uno stile che fossero *suoi*; perchè la sua vita fantastica, interiore, era ancora troppo debole, e troppo soffocata da una cultura, che restava meccanica ed esteriore alla sua vita spirituale, come una soprastruttura erudita. Anche la sua fantasia artistica creatrice era debole e scarsa; e non sapeva quasi mai creare situazioni o motivi poetici; nè rivivere i vecchi, in un diverso e fecondo atteggiamento spirituale, che desse loro, con una nuova vita poetica, un nuovo stile e un nuovo linguaggio.

Il suo atteggiamento spirituale-fantastico non aveva ancora, quindi, la forza di imporsi e di creare o di riplasmare un mondo poetico, pur non potendo più adattarsi a vivere poeticamente una vita fantastica che derivava da una situazione spirituale, da lui ormai superata.

In questa sua povertà di formazione spirituale e artistica, e di vita fantastica, sentì, con animo di critico, vivi, nel mondo

poetico canterino, motivi, atteggiamenti e toni di stile e di lingua. E credette forse di poterli risentire altrettanto vivi, con animo di poeta; e di potere trasportare, nelle sue creazioni fantastiche, la poesia e la vita, che sentiva avevano nel mondo per cui erano stati creati.

La povertà della formazione artistica del Boccaccio in questo periodo diviene sempre più chiara; e la sentiamo sempre più meschina, quando vediamo che questo trasporto, non solo riuscì naturalmente meccanico, e colse solo quello che vi era di più banale e di più esteriore in questi motivi; ma si estese anche alle caratteristiche più esterne e più meccaniche della tecnica e dei canoni. Pare perfino, che il Boccaccio abbia creduto che la poesia di tutti questi toni, fosse unita intimamente a tutto il canone di caratteri esteriori e morti, formatosi per necessità pratiche e per usi tradizionali; e che, ripetendolo, rivivesse più facilmente la poesia del mondo dei cantari.

E anche quando riesce a vivere atteggiamenti e sfumature poetiche di tono schiettamente popolaresco, non li approfondisce e non sa dar loro un significato più alto e un tono più unitario; più saldo spiritualmente e meno frammentario e discontinuo, secondo la sua più profonda esperienza umana e la sua più completa e fine formazione culturale ed artistica.

I motivi e i toni popolari restano quasi estranei alla sua vita spirituale e ai suoi atteggiamenti fantastici; evocati solo di quando in quando e sempre episodicamente; secondo che un momento del suo spirito e della sua fantasia coincidono per caso colla sensibilità e il gusto popolaresco. [1]

Questa scarsità di formazione poetica, che degenera spesso in una insensibilità artistica, mi pare si colga chiaramente an-

[1] In tutta la storia della letteratura italiana del resto si ripete nei più diversi momenti questa situazione: che impedisce lo scambio continuo e fecondo di vita tra poesia popolare e poesia d'arte che costituisce un carattere intimo, e ricco di valori poetici, di altre letterature. Tipico l'esempio della letteratura spagnola: e ancor più, nel nostro caso, di quella tedesca. I canti e la leggenda popolare per es. attorno a Parzival, vengono rivissuti da Wolfram von Eschenbach in modo da approfondirne il significato spirituale e insieme da stringere in unità vitale tutti i vari motivi frammentari e discontinui: senza che per questo ne venga meno la fresca immediatezza popolaresca.

che dalla incomprensione (da parte del Boccaccio) del valore del linguaggio; dal sentirlo come un elemento staccato e indipendente dall'immagine e dalla visione fantastica che deve rappresentare; cioè come contenuto.

La tradizione classica fu sentita dal Boccaccio quasi collo stesso atteggiamento spirituale; come un patrimonio ricchissimo di poesia, cui attingere per supplire alla sua povertà di motivi e di lingua. La sua tendenza all'erudizione, lo indirizzò, come vedemmo, verso gli elementi deteriori e i motivi più canonizzati (sfilate, paragoni e riferimenti eruditi, episodi mitologici).

Questo modo pedestre di sentire le tradizioni, che si schiacciano a vicenda, dà quel continuo senso di pesantezza, d'imprecisione, di chiarezza artistica non raggiunta, d'incertezza di stile, in continuo compromesso; difetti che caratterizzano i due poemetti.

La situazione della formazione artistica del Boccaccio nel periodo della composizione dei due poemetti, mi pare chiaramente fissata da queste considerazioni.

Vi sono però accanto a questi elementi negativi prevalenti, atteggiamenti spirituali che ci fanno sentire che già sta avvenendo il processo di formazione spirituale, che condurrà il Boccaccio alla maturità artistica; e da questa situazione spirituale, già sgorgano note che avranno piena vita poetica solo nel suo capolavoro.

Il Boccaccio infatti riesce, qualche volta, anche senza dimenticare del tutto le due tradizioni, a superarle; quando rivela quelle doti di narratore e di osservatore delle vicende e dei tormenti d'amore, che ci fanno intravedere le sue migliori attitudini artistiche, e la tendenza alla « rappresentazione schietta della verità esterna e interna »; quando sopravviene quel calore di sentimento, quella tenerezza spontanea e accorata, che saranno fra le doti migliori (anche se fra le più dimenticate), del *Decameron*.

Risuonano questi toni, quando il Boccaccio si abbandona alla rappresentazione delle passioni che egli ha vissuto e sofferto; e si libera così da ogni vincolo di tradizione. Allora an-

che la lingua trecentesca palpita di una vita tutta particolare, e acquista nuovi significati, diviene linguaggio. Spariscono tutti i mondi intenzionali o non realizzati.

Il *Teseida*, è l'opera nella quale l'influenza delle tradizioni è sentita nel modo più pedestre ed esteriore; e v'è quindi, il massimo compromesso tra i vari toni. È un'opera sulla quale il Boccaccio meditò e lavorò a lungo, con preoccupazioni culturali; voleva dare alla letteratura volgare un poema epico che fondesse la tradizione classica con l'unica esistente in Italia; quella cavalleresca del cantare, dalla quale non voleva e non sapeva liberarsi.

È già, in germe, il problema del Rinascimento.

Ma egli non aveva la formazione artistica necessaria per fondere poeticamente le due tradizioni. Si ha un eterno compromesso, che si rivela persino nell'ottava ineguale ed incerta; e le due tradizioni restarono nella sua opera, in ciò che avevano di più morto e di più esterno. Solo sono superate quando sopravvengono quelle particolari situazioni di spirito notate or ora (principio del canto III, lamento di Arcita partente, note elegiache della morte di Arcita, ecc.).

Alla base della creazione del *Filostrato* sta, invece, il cuore ribollente di passione del Boccaccio, che pare si effonda quasi in un'improvvisazione. L'esperienza delle gioie e dei tormenti d'amore, (che furono la vita più intima del Boccaccio, nel periodo delle relazioni con Fiammetta) domina la materia e supera ogni tradizione. Gli elementi più disparati riescono a fondersi quasi sempre, perchè il Boccaccio li supera, facendo vivere tutto il suo poema in funzione di un fine esame psicologico, di un'appassionata vicenda d'amore, che egli ha vissuto.

Il Boccaccio riuscirà, nella sua maturità artistica, a superare completamente ogni incertezza e ogni compromesso. Allora la cultura classica, non più soprastruttura erudita, diventerà vita del suo spirito, e vivrà nell'ideale di bellezza, di compiutezza artistica, da raggiungere come fine, che egli sembrerà fare scopo della sua arte e della sua vita.

Ma anche l'umile cantare popolare lascerà nel suo spirito di grande poeta della bellezza e dell'arte, un'eco di motivi, che

saranno fonte di poesia delicata nel suo capolavoro: quel senso tragico e doloroso della bellezza, che ci rende care certe figure del *Decameron*; e quell'amore per una società meravigliosa di grandi, dai gesti magnanimi e grandiosi, che non sa vivere e non sa agire nobilmente, se non la circonda l'ammirazione commossa di una folla appassionata, stupita, fiabesca.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

Dei cantari pubblicati non esiste un elenco completo; solo di quelli stampati fino al 1896 si trova notizia nell'opera dello Zambrini (*Le opere volgari a stampa dei secc. XIII e XIV*, Bologna, 1884) e nel supplemento del Morpurgo. Anche nel recente volume del Sapegno, *Il Trecento* (Milano, 1934), la bibliografia dei cantari è incompleta e non aggiornata. Per questo riesce difficile aver la sicurezza che nessun cantare sia sfuggito.

Tuttavia credo di esser giunto, attraverso una paziente e metodica ricerca bibliografica, a compilare un elenco completo dei cantari trecenteschi. Il consultare però questi testi presenta molte difficoltà. Esclusi i dodici cantari pubblicati dal Levi, l'edizioni degli altri sono tutte fuori commercio e spesso quasi introvabili (per es. quelli nelle pubblicazioni per nozze, o in riviste cessate, o pubblicati in numero limitatissimo di esemplari; per es.: *La novella dello Indovinello*, pubblicata dallo Zambrini in sole 12 copie).

Ho potuto tuttavia, ricorrendo a tutte le Biblioteche Nazionali, e a varie private, consultare tutti i cantari di cui ho avuto notizia. Ne dò l'elenco, perchè credo, senza alcuna pretesa eccessiva, possa colmare la piccola lacuna bibliografica, cui accennavo. Riferisco l'edizioni di cui mi sono servito; le date indicate fra parentesi sono quelle ipotetiche dei limiti della data di composizione, fissati dagli editori o dalla critica successiva.

Cantari anonimi.

1. – *Il Febusso e Breusso* (1320-35), Firenze, 1847.
2. – *Il cantare di Florio e Biancofiore* (1320-35), Bologna, 1899. [1]
3. – *La donna del Vergiù* (1325-45) *. [2]

[1] Le opere col riferimento *Bologna* appartengono alla famosa collezione di testi inediti o rari pubblicata dal Romagnoli-dall'Acqua.

[2] Le opere segnate con * sono pubblicate nell'opera: *Fiori di Leggende*, a cura di E. Levi, Bari, 1914.

4. – *La novella dell'Indovinello* (1340-50), in *Poesie giocose ecc.*, a cura di A. Mabellini, Firenze, 1884 (ediz. scorrettissima).
5. – *Il bel Gherardino* (1340-1350) *.
6. – *Il cantare di Piramo e Tisbe* (1345-55). Pubblicato in parte dall'Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Firenze, 1933.
7. – *La storia di S. Giov. Boccadoro* (1350-70), Bologna, 1865.
8. – *La Pulzella Gaia* (1350-75) *.
9. – *Madonna Elena* (1350-75) *.
10. – *Fierabraccia* (1350-70), (Herausgegeben von Stengel), Marburg, 1881.
11. – *La leggenda di Vergogna* (1340-80), Bologna, 1869.
12. – *Liombruno* (1365-85) *.
13. – *Gibello* (1370-90) *.
14. – *La lusignacca* (1340-90), Bologna, 1862.
15. – *I cantari di Carduino* (1360-80 ?), Bologna, 1873.
16. – *Il Padiglione di Mombrino* (1360-80), in *Antologia*, a cura di O. Targioni-Tozzetti, Livorno, 1904, pp. 276 e sgg.
17. – *La sala di Malagigi* (1375-95), Nozze D' Ancona-Nissim, Imola, 1871.
18. – *I fatti di Cesare* (1375-95), v. Ugolini, *op. cit.*
19. – *Progne e Filomena* (1375-95), v. Ugolini, *op. cit.*
20. – *I cantari della guerra di Troia* (1375-95), v. Ugolini, *op. cit.*
21. – Pucci, *Il Gismirante* *
22. – Id., *Brito di Brettagna* *
23. – Id., *Madonna Lionessa* *
24. – Id., *L'Appollonio di Tiro*, Venezia, 1455 (! ?)[1]
25. – Id., *La Reina d'Oriente* *

(21-25: anteriori al 1388 (morte del Pucci).)

26. – Piero da Siena, *La bella Camilla* (1370-90), Bologna, 1892.
27. – *Lancilotto* (1380-1405), Fermo, 1870.
28. – *Carlo Mainetto* (1380-1405), Nozze Oddi-Bartoli, Firenze, 1891.
29. – *Tristano e Lancilotto* (1380-1405), Bologna, 1873.
30. – *La storia del calonaco da Siena* (1380-1405), Londra (Firenze), 1863.
31. – *Il cantare dei cantari* (1380-1410), in *Z. f. R. Ph.*, II, pp. 220-437.
32. – *Il cavaliere dal falso scudo* (1380-1410), Nozze Riccomani-Fineschi, Torino, 1863.
33. – *Istoria di Patroclo e Insidoria* (1380-1410), Torino, 1888.

Inoltre ho esaminato, benchè non rientrino nella definizione di *cantare trecentesco* data nella nota introduttiva, e non riguardino quindi direttamente questo studio:

34. – Pucci, *Cantari 7 della guerra di Pisa* (1365-70), vol. VI delle *Delizie degli eruditi Toscani.*

[1] La data strana non è, molto probabilmente, che l'anno di scritturazione del ms., su cui la stampa fu curata, e che gli amanuensi usano porre alla fine dei testi copiati.

35. – *La morte di Giovanni Acuto* (1394), in *Arch. St. It.* (1883).
36. – *Orlando* (quattrocentesco), Marburg, 1887.
37. – *La passione di nostro S. G. C.*, Bologna, 1878.
38. – *La visione di Venus* (del quattrocento), in *G. d. Fil. Rom.* (aprile 1878).
39. – *Transito della Madonna*
40. – *Leggenda di S. Caterina d'Alessandria*
41. – *Leggenda di S. Giuliano*
42. – *S. Margherita d'Antiochia*
(39–42:) Bologna, 1878.
43. – *Storia di Stefano ecc.* (del 1400), in *Romania*, VII.
44. – *Storia del Duca D'Angio* (del 1400), Vienna, 1866.
45. – *Storia di Uberto e Filomena*, Venezia (1492).
46. – Forestani Simone, *Storia di una fanciulla tradita*, Bologna, 1862.

In questi ultimi poemetti si coglie bene la grande influenza del cantare trecentesco su tutta la poesia narrativa di questo periodo; e quale profonda diversità di caratteri vi sia fra il cantare trecentesco e il quattrocentesco, se i termini s'intendono nel senso che ho fissato nella nota introduttiva.

Le citazioni fatte in questo studio sono tratte dalle edizioni indicate in questa bibliografia. Per il *Brito di Brettagna*, *La dama del Verzù* e *La Reina d'Oriente*, ho potuto però tener conto degli studi che, presso la R. Scuola Normale Superiore e sotto la direzione di Mario Casella, gli studenti Bigi, Marianelli, e Piccitto, vanno compiendo per nuove edizioni di questi cantari.

Così le citazioni del *Teseida* sono fatte sul testo che Salvatore Battaglia ha curato per una nuova edizione, e che egli ha voluto gentilmente farmi conoscere fin dalle bozze. La stessa cortesia volle usarmi Vincenzo Pernicone, dei cui studi sul testo del *Filostrato* mi giovo nelle citazioni di questo poemetto.

A tutti questi studiosi il mio ringraziamento vivo e sentito.

* * *

Nessun tentativo è stato fatto finora per cogliere il significato e il valore estetico dei cantari; i pochi studi che abbiamo, mirano quasi sempre, o a fare la storia del sorgere e dello svilupparsi della leggenda che è narrata nel cantare; o a stabilire relazioni e influssi materiali: o a discutere sui caratteri esteriori, sulle date di composizione, sulle possibili attribuzioni.

Qualche osservazione estetica però è sparsa qua e là in queste pagine; esse rivelano quasi sempre una istintiva sensibilità dello studioso, ma non il porsi il problema della comprensione del loro significato poetico.

Una tendenza maggiore a sentire questo problema, si nota nell'articolo del Fornaciari; esso però s' indugia in osservazioni troppo esterne, troppo generali, troppo imprecise. Anche lo studio ampio e pregevole del Levi, quello particolare del Catalano, e quello recentissimo dell' Ugolini, che risentono dell' indirizzo estetico della critica moderna, non si staccano molto dal tipo generale di questi studi.

Il Sapegno ne *Il Trecento* si limita ad accenni generici e vaghi, ripetendo, certo con squisita finezza, i giudizi più soliti; la storia dei cantari è sacrificata in una scarna paginetta: e si trascura di definire i suoi rapporti colla letteratura popolare e borghese del tempo. Lo stesso Sapegno, invece nel suo studio sul Pucci ha pagine veramente felici sui cantari del banditore fiorentino.

Qualche cenno utile per cogliere il carattere popolare del cantare, ho tratto dalle opere generali sulla poesia popolare che cito in principio di questo elenco. Esso comprende le opere che ho potuto consultare; e rappresenta, credo, una bibliografia relativamente completa su questo argomento. Noto, per scrupolo, anche le opere di poco o nessun valore.

1. – Barbi, *Per la storia della poesia popolare*, in *Studi ecc.*, dedicati a Pio Rajna, Firenze, 1911.
2. – Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933.
3. – Id., *Conversazioni critiche*, II, pp. 245 e sgg.; III, pp. 266 e sgg., Bari, 1918.
4. – D'Ancona, *Storia della poesia popolare*, Livorno, 1906.
5. – Rubieri, *Storia della poesia popolare*, Firenze, 1877.
6. – Santoli, *Nuove questioni di poesia popolare*, Torino, 1930.
7. – Tenca, *Saggio sulla poesia popolare*, in *Prose e poesie scelte*, II, pp. 242 e sgg., Milano, 1888.

* * *

8. – Catalano, *La donna del Verzù*, in *Archivum Romanicum*, IV.
9. – Crescini, *La leggenda di Florio e Biancofiore*, Bologna, 1888.
10. – D'Ancona, *Una prosa e una poesia di A. Pucci*, in *Propugnatore*, vol. I e III.
11. – Ferri, *La poesia popolare in A. Pucci*, Bologna, 1909.
12. – Fornaciari, *Il poemetto popolare italiano del sec. XIV e A. Pucci*, in *Nuova Ant.*, 1876, pp. 5 e sgg.
13. – Foscolo, *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani*, in *Opere*, vol. X, pp. 135 e sgg.
14. – Gorra, *Testi inediti di Storia Troiana*, Torino, 1887.
15. – Graf, *Il zibaldone attribuito a A. Pucci*, in *G. S. d. L. I.*, I.
16. – Id., *Il tramonto delle leggende*, in *La vita italiana nel Trecento*, Milano, 1892.

17. – KENNETH MCHENZIE, *Introduction to: A. Pucci « Le noie »*, Princetown, 1931.
18. – LAZZERI, *Sull'autenticità dello zibaldone attribuito a A. Pucci*, in *G. S. d. L. I.*, vol. 44°.
19. – LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano ecc.*, in Supplemento n.° 16 al *G. S. d. L. I.*
20. – ID., *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno, 1915.
21. – MAGNANELLI, *Canti narrativi e religiosi ecc.*, Roma, 1909.
22. – MEDIN, *La morte di Giovanni Acuto ecc.*, in *Arch. St.*, 1883.
23. – MORPURGO, *A. Pucci e Vito Biagi banditori fiorentini del sec. XIV*, Roma, 1881.
24. – NOVATI, *Le poesie sulla natura delle frutte e i canterini del Comune di Firenze nel Trecento*, in *G. S. d. L. I.*, XIX.
25. – PARODI, *Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli*, in *St. di Fil. Rom.*, 1889.
26. – ID., *I rifacimenti e le tradizioni italiane dell'Eneide*, in *St. di Fil. Rom.*, 1887.
27. – RAJNA, *Per Andrea Capellano*, in *St. di Fil. Rom.*, vol. V.
28. – ID., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1900.
29. – ID., *Il cantare dei cantari ecc.*, in *Z. f. R. Ph.*, II, pp. 230 e sg.
30. – SAPEGNO, *Scrittori del Trecento*, in *Civiltà moderna*, dicembre 1931 e febbraio 1932.
31. – ID., *Il Trecento*, Milano, 1934.
32. – SELMI, *Dell'antica novella italiana in ottava rima*, in *Riv. Contemp.*, 1863 (agosto).
33. – UGOLINI, *I cantari d'argomento classico*, Firenze, 1933.
34. – VOLPI, *Il Trecento*, Milano, 1898.
35. – WESSELOFSKY, *Un capitolo di A. Pucci*, in *R. d. Fil. Rom.*, II.
36. – ID., *Le tradizioni popolari nei poemi di A. Pucci*, in *Ateneo Italiano*, I, fasc. 15.

Non cito naturalmente, le ampie introduzioni che precedono quasi sempre (per es. nella collezione del Romagnoli dell'Acqua) le edizioni dei cantari; esse riescono alle volte utili per una esatta comprensione del valore storico dei cantari, e dell'ambiente in cui sorsero e vissero. Tali sono le numerose prefazioni del D'Ancona, del Rajna, ecc.

Se scarsi sono gli studi sui cantari e sul loro significato poetico, essi mancano del tutto sull'argomento dell' influenza della tradizione canterina sui due poemetti del Boccaccio. A questa accennò solo, il Wesselofsky, [1] che si limitò a notare una derivazione nella tecnica dell'ot-

[1] WESSELOFSKY, *Boccaccio: Jero sreda i svertniki*, Pietroburgo, 1893, vol. I, pp. 127 e sgg.

tava; ma affermò, in generale, che il Boccaccio si liberò dalla tradizione canterina.

Non vi sono quindi studi che mi siano stati di vera e diretta utilità per questo saggio. È inutile perciò citare le opere di cui mi sono servito per una conoscenza migliore del Boccaccio e della sua opera e per una più particolare comprensione dei caratteri dei suoi due poemetti; esse sono quelle ricordate in ogni buona bibliografia boccaccesca.

INDICE